Literarische Einflüsse bei der Entstehung von Baumgartens Ästhetik.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen

Philosoph. Fakultät der Königl. Universität Breslau

vorgelegt

von

Martin Bojanowski.

ACAD. LITTOR. BAT. BIBL.

Mittwoch den 25. Mai 1910, mittags 12 Uhr
im Musiksaal der Universität.

Vortrag:

Moses Mendelssohns ästhetische Stellung

und Promotion.

Breslau 1910
Druck von Wilh. Gottl. Korn.

Mit Genehmigung der hohen phil. Fakultät der kgl. Universität Breslau auf Antrag des Referenten Herrn Prof. Dr. Baumgartner.

Rigorosum am 2. März 1910.

Einteilung.

Einleitung 5

I. Teil.

Der Ursprung der sensitiven Vorstellungen und ihre Einordnung in das Schulsystem 8
1. Die Theorie Bodmers und Breitingers 10
2. Baumgartens Begriff vom Poetischen und wahrscheinliche Abhängigkeit von den Schweizern 17
3. Versuch einer Abgrenzung der Kunst in dem System der Schule. 26

II. Teil.

Das Geschmacksurteil bei Baumgarten in Verbindung mit den literarischen Bestrebungen in Bezug auf diesen Gegenstand 34
1. Übersicht über Baumgartens Bestimmungen der künstlerischen Veranlagung 34
2. Die Vollkommenheitstheorie und ihr Ursprung als Grundlage für die Lehre vom Geschmack 41
3. Johann Ulrich Königs Abhandlung über den Geschmack 48
4. Das Analogon rationis und seine Konsequenzen bei Baumgarten 55

Einleitung.

Ein zwiefachesAntlitz trägt Alexander Baumgartens Ästhetik. Das eine ist nach dem Strome gerichtet, der, von Frankreich ausgehend[1]), seit langem zur Befruchtung über die deutschen Lande geleitet wurde, das andere trägt Spuren von dem Schimmer an sich, den ein für Deutschland neu aufgehendes Gestirn nach den Alpen warf, England.

Im ganzen mehr ein Abschluß als ein Anfang, zeigt sie Altes und Neues in eigentümlicher Weise vermischt und verschlungen. Dieses macht sich in der Ansicht von den Mitteln und der Darstellungsweise vor allem der Poesie geltend, jenes insbesondere in den Grundüberzeugungen über Ziel und Sinn der Darstellung und ihr Verhältnis zu ihrem wesentlichen Organ, dem Geschmack.

Allerdings finden sich für die letzteren Fragen bei Baumgarten selbst oft nur sporadisch auftretende Bemerkungen, doch läßt sich ein einheitliches Gesamtbild erkennen, wenn man die deutsche Bearbeitung seines Werkes durch seinen Schüler Georg Friedrich Meier hinzuzieht.

August Wilhelm Schlegel weist in seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst darauf hin, daß die Behandlung der Kunstphilosophie im 18. Jahrhundert vor Kant deswegen mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, weil sie sich innerhalb des alten Gegensatzes von Rationalismus und Sensualismus bewegte[2]). Die

---

[1]) Für diesen Einfluß vgl. bes.: von Antoniewicz, Einleitung zum Neudruck der ästh. Schriften J. E. Schlegels. Deutsch. Lit. Denkmale des 18. u. 19. Jahrh. in Neudrucken, herausgeg. von Bernhard Seuffert. Bd. 26. Heilbronn 1887.

[2]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1809—1811, neu herausgeg. in den „deutschen Literaturdenkmalen des 18. u. 19. Jahrh. in Neudrucken" von Bernhard Seuffert I, S. 53 ff.

Aussichten des letzteren hierbei sind im Grunde wohl etwas günstiger. Man wird den Unterschied etwa dahin definieren können, daß ihm bei genauer Verfolgung seiner Folgerungen die Wissenschaft unter den Händen zerrinnen mußte, während der Rationalismus seinerseits sich der Kunst gegenüber in ähnlicher Lage sah. Beiden gemeinsam ist die Schwierigkeit, das Gebiet des Schönen und seinen Geltungsbereich befriedigend abzugrenzen, da sie in ihrer strengen Form nicht über Gradunterschiede innerhalb der Vorstellungen hinauszukommen vermögen. Der Versuch des Rationalismus, dem Kunstschönen eine selbständige Stellung in seinem System zu sichern, fand sich vor der Aufgabe, der Sinnenwelt als der Heimat der Kunst gerecht zu werden, ihr irgendwie eine Stellung zu verschaffen, in der sie zu eigener Geltung kommen konnte.

Baumgarten unternimmt diesen Versuch; es liegt ihm ganz und gar nicht daran, nur ein Loch des Systems zu flicken[3]). Aber die sinnliche Vorstellung besitzt kein Heimatrecht im Hause Leibnitzens. Sie ist nur eine Trübung der Vernunft und als verworren dazu bestimmt, in klares, begriffliches Denken aufgelöst zu werden. Wird der Rationalist in die eigenen Voraussetzungen Bresche legen? Und, wenn er das nicht tut, welche Aussicht hat er dann noch für sein Unternehmen? Das sind im allgemeinen die Schwierigkeiten, denen Alexander Baumgarten sich gegenüber sah.

Baumgarten geht aus von kunsttheoretischen Betrachtungen. Es ist wahrscheinlich, daß er von den Untersuchungen, die in der Schweiz Bodmer und Breitinger, durch die englische Literatur angeregt, auf diesem Gebiete anstellten, nicht unbeeinflußt blieb. Die folgenden Aus-

[3]) Noch immer findet sich die Behauptung, daß Baumgarten das Schöne nur behandelt habe, um eine Lücke des Wolffschen Systems auszufüllen (vgl. z. B. Falkenberg, Gesch. der neueren Philosophie, 1908, p. 269). Im Gegensatz dazu stehen die eigenen Ausführungen Baumgartens in der Vorrede zu dem zweiten Teil seiner Ästhetik 1758.

führungen machen nun den Versuch zu zeigen, daß nicht nur in mehr äußerlichen Übereinstimmungen, sondern auch gerade in den Grundbegriffen vom Poetischen eine enge Verwandtschaft zwischen Baumgarten und den Schweizern besteht, eine Verwandtschaft, die, wie es scheint, als ein Abhängigkeitsverhältnis des Philosophen von den Bestrebungen dieser Männer zu deuten ist. Es wird sich weiterhin zeigen, wie die Schwierigkeiten, die Baumgarten bei seiner Aufgabe entstanden, durch diesen seinen Ausgangspunkt nicht nur gesteigert werden, sondern wie sie geradezu in ihm wurzeln und aus ihm hervorwachsen.

Eine zweite wesentliche Aufgabe und eine ähnliche Schwierigkeit erwuchs aus der Frage, welche Betätigungsweise des menschlichen Geistes in dem neuen Gebiete ihren Ausdruck finde. Wiederum scheinen kunsttheoretische Erwägungen, wie sie damals, und zwar unter dem Einfluß Frankreichs, auch in Deutschland üblich waren, wesentlich bestimmend mitgewirkt zu haben, dem Geschmacksurteil bei Baumgarten seine Stellung zuzuweisen. Wiederum scheint es, daß die Anforderungen, die mit der neuen Aufgabe herantreten, sich von seiten der Kunst zu einer Art Angriff gestalten, der gegen die Voraussetzungen des rationalistischen Systems gekehrt ist, und der schließlich, zu jener eigentümlichen Verwachsung kunsttechnischer und metaphysischer Reflexion führt, wie sie sich in Baumgartens Ästhetik darstellt.

Der Gang unserer Ausführungen wird in der Weise seinen Verlauf nehmen, daß ersichtlich werden soll, aus welchen Bedingungen die oft so fragmentarischen Darlegungen Baumgartens entstanden sind. Es wird sich zeigen, daß er durch sein Verhältnis zu den literarischen Bestrebungen seiner Zeit an den Endpunkt der Entwickelung tritt, die die ästhetische Betrachtung damals nehmen konnte.

I. Teil.

Der Ursprung der sensitiven Vorstellungen und ihre Einordnung in das Schulsystem.

Baumgarten[1]) beschränkt sich in seinen ästhetischen Untersuchungen fast ganz auf die Poesie. Aus seinen Meditationen hat sich vor allem seine Definition des Gedichtes als oratio sensitiva perfecta wirkungsvoll auf die Zeitgenossen erwiesen. „Berühmt" nennt sie Mendelssohn in den Briefen, die neueste Literatur betreffend[2]), berühmt deswegen, weil erst hierdurch sichere Klarheit in das bisher vage Gerede über die schönen Wissenschaften gekommen sei.

---

[1]) Von Alexander Gottlieb Baumgartens Schriften kommen hier in Betracht:

Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halle 1735; hier § 7f.

Im Jahre 1900 ist in Neapel ein Neudruck der Meditationen erschienen, herausgeg. von Benedetto Croce.

Metaphysica, zitiert nach der Ausgabe vom Jahre 1743. Aesthetica, Frankfurt a. O. 1750, 1758, 2 Bd. Über ihn, seine Persönlichkeit und sein Leben handelt in liebevoller Weise sein Schüler Georg Friedrich Meier:

Baumgartens Leben, Halle 1763; ferner Thomas Abbt: Leben und Charakter A. G. Baumgartens, Halle 1765, und Joh. Christian Förster: Charakter dreyer berühmter Weltweisen (Leibnitz, Wolff, Baumgarten); Halle 1762/1765.

[2]) Briefe, die neueste Literatur betreffend, V. Teil, 82. Brief vom 14. Februar 1760. u. M. gesammelten Werken, Leipzig 1844, IV, 2 p. 28—31.

Eben dies findet sich in Johann Adolf Schlegels Abhandlung von dem höchsten Grundsatze der Poesie[3]), in der er fast gänzlich von Baumgarten abhängig ist, ausgesprochen. „Diese Erklärung, heißt es dort, hat eine philosophische Deutlichkeit, denn sie unterscheidet die Dichtkunst auf eine kenntliche Weise von der Weltweisheit sowohl, als von der Beredsamkeit."

Oratio sensitiva — hier also, in der Einführung dieses Begriffs, haben wir das Wesentliche für die Abgrenzung des neuen Gebietes zu erwarten. Dies war es, was die Auffassung der Zeit als etwas Neues, als das Entscheidende empfand, und doch macht es zunächst an jener Stelle nicht diesen Eindruck. Die Einführung trägt, wie es scheint, zunächst lediglich den Charakter einer aus logischen Nützlichkeitsgründen unternommenen Unterscheidung. Sensitiv wird das Gebiet der nach Leibnitz und Wolff verworrenen Vorstellung genannt, damit wir ein Wort haben, durch das wir sie von den deutlichen, begrifflichen Vorstellungen ein für alle Mal genügend zu unterscheiden vermögen. Schon Bilfinger[4]) indes hatte, auf Leibnitz zurückgehend, in seinen Dilucidationes den Dichtern die verworrenen Vorstellungen als eigentümliches Gebiet zugewiesen. Und doch wurde, wie gesagt, die Einführung jener Definition als etwas wesentlich Neues empfunden. Es muß somit auch ein neuer Inhalt in das Bewußtsein von den verworrenen Vorstellungen hineingebracht worden sein; sie müssen in ihrem Charakter als einer bloßen Trübung der Vernunft irgend eine Modifizierung erfahren, neue wertvolle Eigenschaften empfangen haben.

Von seiten der Dichtkunst wird ihnen dieses zuteil: poema est oratio sensitiva; die Anschauung des neuen Gebietes selbst bringt den neuen Inhalt mit. Welche von den Kunstauffassungen zu Baumgartens Zeit war

---

[3]) vgl. die Besprechung im 82. Literaturbriefe.

[4]) Bilfinger: Dilucidationes philosophicae 1725; hier § 268.

geeignet, den neuen Wein in die alten Schläuche zu gießen?

1. Die poetische Theorie Bodmers und Breitingers.

Ut pictura poesis — ein altes Wort! Unzählige Male ist es seit Horaz wiederholt worden, fast keine der Humanistenpoetiken[5]) hat verfehlt, darauf Bezug zu nehmen. Opitz[6]) weiß in seinem Gedichte über den Maler Strobel viel Schönes darüber zu berichten, und doch — das Einzige, was man daraus gewinnt, ist der Begriff der Beschreibung für beide, höchstens die stets wiederkehrende Forderung eines lebhaften Vortrages für den Dichter, was im wesentlichen auf eine möglichst mit Metaphern verzierte Rede hinausläuft. In dieser Richtung ist schließlich der Marinismus die Konsequenz, jene blumenreiche, Zibet und Ambra duftende italienische Schreibart, wie sie nach ihrem Vorbilde Marini in Deutschland vornehmlich von Hofman von Hofmanswaldau und Lohenstein vertreten wurde. Der Kampf der Hofpoeten, der Canitz[7]), Neukirch[8]), König[9]) und anderer[10]) gegen diese Richtung

[5]) vgl. etwa Scaliger, Poetik IV, 1. p. 401 a materia Character orationis educi potest. Est enim rei effigies atque imago. Omnis enim oratio quemadmodum et pictura. vgl. dazu Borinski: die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886; I. Teil, 3. Kap.

[6]) vgl. die Schrift Bodmers über die Einbildungskraft (s. u.) Abschn. 2. Ferner in Martin Opitz' „Büchlein von der teutschen Poeterey" (Neudrucke von Niemeyer, Halle), Abschnitt IV f.

[7]) S. bes. seine Satire von der Poesie in der Auswahl seiner Gedichte, herausgeg. von Ludwig Fulda, in der Kürschnerschen Nationalbibl. Bd. 39, p. 404 f.

[8]) vgl. über ihn die Einleitung zu der Auswahl seiner Schriften, im selben Bande 447 ff; ferner in Königs Abhandlung (s. u.) über den Geschmack, p. 381.

[9]) Joh. Ulrich König: Untersuchung über den guten Geschmack (im Anhang zu seiner Ausgabe von des Freiherrn von Canitz Gedichten), 1727; im Verfolg zitiert nach der Ausgabe von 1734.

[10]) vgl. z. B. „des Herrn von Besser Schriften, beides in gebundener und ungebundner Rede", Leipzig 1711.

konnte im Grunde kein positives Ergebnis zutage fördern, da ihrer vernünftelnden, trockenen Art das Verständnis für die innere Beziehung fehlte, die in jenem Satze der Poetiken ausgesprochen liegt.

Dasselbe gilt von Gottsched[11]). Er hat lediglich einen Maßstab für Reflexionsdichtung. Bezeichnend dafür ist seine 1744 in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Neukirchs Gedichten niedergelegte Ansicht, daß man das güldene Zeitalter unserer Poesie in den Zeiten suchen und festsetzen müsse, da Besser und Canitz, Neukirch und Pietsch gelebt und geschrieben haben.

Eben jene erwähnte innere Beziehung nun ist das neue Moment, das die „metaphorischen Maler“[12]) der Schweiz mit ihren Bestrebungen in die poetische Theorie der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert einführten. In diesem Sinne ist Bodmers Begriff der poetischen Malerei bei allem Mangel in der Unterscheidung zwischen der Eigenart beider Künste von wesentlicher Bedeutung. Er betont die unmittelbare Anschauung, die bei den oben Genannten nicht zu finden ist, und erst hierdurch erhält der Kampf gegen das Metapherunwesen, in dem die Schweizer sich der Sache nach äußerlich mit jenen, vor allem mit Gottsched, treffen, eine innere Berechtigung.

Erst wenn nicht mehr mit allgemeinen Ausdrücken wie Schwulst und Bombast dagegen zu Felde gezogen

---

[11]) Hettner, Literaturgeschichte im 18. Jahrhundert 1867 f. I, 353.

[12]) Joh. Jacob Bodmer und Joh. Jacob Breitinger. Von ihren Schriften kommen in Betracht: „Diskurse der Mahlern“ Zürich 1721. „Von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungskraft; zur Ausbesserung des Geschmackes“ usw. Frankfurt und Leipzig 1727 — beide gemeinsam von den Verfassern. Ferner

Breitinger „Critische Dichtkunst“; „Critische Abhandlung von den Gleichnissen.“

Bodmer „Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in seiner Verbindung mit dem Wahrscheinlichen“; „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter“. Das letzte 1741, die übrigen 1740.

wurde, wenn man sich nicht darauf beschränkte, ebenso allgemein auf Natürlichkeit zu dringen, was im wesentlichen auf Vernünftigkeit und kahle Verständigkeit hinauslief, wenn man vielmehr auf den inneren Widerspruch in der Häufung der Bilder hinzuweisen begann, in der Inkongruenz der gegebenen Vorstellungen das eigentlich Unsinnige in den Darbietungen marinistischer Poesie fand, dann erst war die Bahn zu einem positiven, fördernden Ergebnis eröffnet[13]).

Man sieht nun die Aufgabe der Darstellung [14]) nicht mehr lediglich in dem lebhaften Vortrag, in der ausgezierten Rede, sondern man verlangt, daß die Summe der aufgewandten Darstellungsmittel zu dem einen Ziele hinauslaufe, dem Leser ein in allen Teilen in sich übereinstimmendes Bild des oder der behandelten Gegenstände so anschaulich vor Augen zu führen, als ob er diese Gegenstände selbst sähe. Es heißt nicht mehr: die Poesie enthält Bilder, sondern die Poesie erweckt Bilder, und damit war eine engere Beziehung zu dem parzipierenden Subjekte gegeben, als es bisher der Fall gewesen, eine engere Beziehung zu den sich bei der poetischen Produktion betätigenden Gemütskräften. Indem man nunmehr darnach fragt, was dazu beitrage, jene Anschaulichkeit durch das Wort zu erreichen, findet man einerseits das eigentliche Gebiet der Dichtung in den Affekten, andererseits das eigentümliche tätige Vermögen in der Einbildungskraft.

Für den in einer Leidenschaft befangenen Menschen ist es bezeichnend, daß er sich in irgend einer Bewegung einen Ausdruck schafft, ja fast jede einzelne Leiden-

[13]) vgl. die Kritiken in den mittleren Teilen in de Schrift über die Einbildungskraft (p. 50—80): Hofmanswaldaus, Lohensteins und Postels zahlreiche Bilder werden nicht so sehr getadelt, weil sie da sind, als weil sie falsch sind, einander widersprechen usw.

[14]) Für das Folgende kommen im Wesentlichen die Ausführungen der „Einbildungskraft" in den ersten vier grundlegenden Abschnitten sowie in den Kapiteln des Schlusses in Betracht.

schaft hat ihre eigene Sprache. So trägt die Beschreibung von im Affekt handelnden Personen dazu bei, das innere zu erweckende Gesamtbild an Deutlichkeit und Bestimmtheit gewinnen zu lassen.

Hier macht sich nun die für die Schweizer so charakteristische Wendung geltend, daß von Leidenschaften nur reden könne, wer selbst dergleichen empfinde, daß deshalb nur in diesem Falle der Poet es unternehmen solle zu dichten; nur in diesem Falle könne er Aussicht haben, wirklich lebendig poetisch zu schaffen. So selbstverständlich dies klingen mag, so neu war das Bewußtsein für den Sinn dieser Bemerkung damals, und so wird sie denn auch mit besonderem Nachdruck betont. Wohl war es in den bisherigen Poetiken üblich, von dem furor poetarum, dem impetus poeticus[15]) als einem göttlichen Feuer zu sprechen, das die Seele des Schreibers entzünde, indes gehört dies zu den stereotypen Redewendungen, die anscheinend fast gedankenlos wiederholt werden. Tatsächlich war man weit entfernt, dieses göttliche Feuer abzuwarten, sondern begnügte sich in seinem Museo, unter staubigen Folianten vergraben, mit seiner kärglichen Tranfunzel. Am weitesten ging die Differenz zwischen Kunst und Leben in der zweiten schlesischen Schule. Es scheint, daß bei der Gebundenheit der Formen des bürgerlichen Lebens in Deutschland damals die Phantasie in besonderer Weise in der Dichtung sich ein Ventil offen hielt, zu dem die nach außen hin, aber auch im geistigen Leben eingeengte Kraft in ungesunden absonderlichen Gestaltungen herausdrängte. So erwartete man vom Dichter vornehmlich „Erdichtetes", freie Erfindung, frei, abgelöst von dem, was man täglich um sich sah.

Kehren wir zurück zu den Schweizern! Das Wichtige in ihren Ausführungen ist die Betonung und Feststellung

[15]) vgl. so O p i t z, „Buch von der deutschen Poeterey", herausgeg. von Witkowski 1888, S. 135 ff. (obwohl dies vielleicht für ihn selbst weniger Geltung haben dürfte).

des Verhältnisses des Subjekts zu dem Gegenstande seines poetischen Schaffens, sowie von diesem zu seinem realen Vor- oder Urbilde.

Daß man von einer solchen Scheidung sprechen kann, deutet darauf hin, daß die alte, bis zum Überdruß wiederholte Formel von der Naturnachahmung hier einen neuen Inhalt erhält. Endziel ist, wie bereits hervorgehoben, die Erreichung eines Gesamteindrucks, eines eindrucksvollen Bildes. „Es muß ebenso viel Kraft haben als das Urbild selbst, und es muß eben dieselben Empfindungen in uns erwecken“[16]). Damit dies ohne Beschwerlichkeit geschehen kann, erstrecken die Schweizer die Regel des Longin von dem Erhabenen auf alle Gattungen von Gegenständen. „Es sei, daß man beschreibe, was man will, so muß man ordentlich die wichtigsten Umstände zu erzählen wissen, und die kleinen Nebendinge, welche zu unserer Materie nichts beitragen, fahren lassen“[17]). Dies ihre Abstractio imaginationis, ein erster bewußt ausgesprochener Idealismus, der sich von den „enjolivements“ des Batteux[18]) insofern nicht nur graduell unterscheidet, als damit die Formel von der Nachahmung im Prinzip überschritten wird. — Doch das für uns Wichtige ist, daß sowohl Affekt, als auch Einbildungskraft letzten Endes zurückweisen auf die unmittelbare Wahrnehmung.

---

[16]) „Einbildungskraft“ I. Abschnitt.

[17]) Ebenda.

[18]) Batteux, „Les beaux arts réduits à un même principe“ Paris 1746. Über seine Stellung vgl.

K. Heinrich von Stein: „Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886. II, 1. Kap. Ferner von Antoniewicz, Einleitung zum Neudruck der ästhetischen Schriften J. E. Schlegels Dtsch. Lit. Denkmale des 18. u. 19. Jahrh. in Neudrucken. Herausgeg. von Bernhard Seuffert. Bd. 26. Heilbronn 1887.

Manfred Schenker: Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland (in den Unters. z. neueren Sprach. und Lit. Gesch. herausgeg. von Prof. Dr. Oskar Walzel. Neue Folge II. Heft Leipzig 1909.

„Wenn nämlich der Mensch durch eine feurige Regung entzündet wird, einem Gegenstande nachzuhängen, so bekommen seine Begriffe einen großen Zusatz von Klarheit, dermaßen, daß wir fast in Zweifel geraten, ob wir die Dinge nicht vor Augen sehen“[19]).

Der Affekt ist nur das Mittel, wodurch die Poesie die Kraft der ursprünglichen Anschauung erhält; zu demselben Ziele wirkt die Einbildungskraft, die ihrerseits weiter nichts darstellt als die „Guttat“[20]) der Gottheit, durch die die Eindrücke der Sinne uns erhalten bleiben, auch wenn die Gegenstände, die jene Eindrücke hervorgerufen, nicht mehr vorhanden sind. Die Sinneseindrücke, die sinnliche Empfindung ist das Erste, wovon unsere Erkenntnis von den Dingen ausgeht, die Kraft sinnlicher Empfindung ist das Letzte, was endgültig durch die poetischen Darstellungen erreicht werden soll. Durch die Betonung der Affekte bekommt die sinnliche Wahrnehmung eine Art Verhältnis zum Gefühl. Das Bewußtsein hiervon in der Poesie bildet wiederum ein wesentliches Moment für die Entwickelung der poetischen Theorie im 18. Jahrhundert. Indes ist es hier nur keimhaft vorhanden und ohne bereits weiteren Einfluß auf die Reflexion zu gewinnen.

Für die Schweizer war es natürlich, die sinnliche Wahrnehmung zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen zu machen. Es folgt dies aus dem Umstande, daß sie in jener Schrift über die Einbildungskraft fast durchaus auf dem Boden Lockes stehen, den sie mittelbar durch Addisons Spectator kennen gelernt hatten. „Die Welt ist eine Akademie“, heißt es da, „und der Mensch ein Schüler, welcher bei dem ersten Eintritte in dieselbe von aller Wissenschaft entblößet ist und allein darin von den toten Werken der Natur sich unterscheidet, daß er Instrumente besitzt, welche ihn tüchtig machen, etwas

[19]) vgl. „Einbildungskr.“ a. a. O.
[20]) Ebenda.

zu fassen und zu erlernen, nämlich die fünf Sinnen. Die Sinnen sind demnach unsere ersten Lehrmeister und bringen uns die vordersten Begriffe von den Dingen bei“[21]). Diese Abhängigkeit der Schweizer von Locke erscheint in so eigentümlicherem Lichte, als ihre Schrift selbst Herrn Christian Wolffen gewidmet ist. — Indes sollte hier nur auf den Ursprung ihres Ausgangspunktes hingewiesen werden.

Im Ganzen: die Anschaulichkeit der Darstellung, ein stets auf selbsterlebte Anschauung zurückgehendes, die Kraft sinnlicher Wahrnehmung möglichst erreichendes einheitliches Bild, das ist der Grundbegriff in der Poesie der metaphorischen Maler der Schweiz, den sie als neu hervorheben, und den sie nicht müde werden in ihren Schriften immer wieder aufs neue zu beleuchten. „Der Skribent ist bemüht, die Phantasie der Leser mit Gedanken anzufüllen, die Phantasie des Lesers ist das Tuch, auf welchem er sein Gemälde aufträgt. Er weiß die Worte so wohl zu vermischen und auszuteilen, zu verbinden und zu unterscheiden, zu erhöhen und zu verdunkeln, daß ein jeder Gegenstand in der Phantasie seine wahre und natürliche Gestalt gewinnt. Eine Sache, die auf diese Weise mit Worten abgebildet worden, heißt nun mit dem Kunstwort eine Idee, welches auf deutsch nichts anderes bedeutet, als ein Bildnis und Gemälde“[22]).

[21]) „Einbildungskraft“ I. Abschnitt; zum Eingang.
[22]) Ebenda II. Abschnitt.

2. Baumgartens Begriff vom Poetischen und wahrscheinliche Abhängigkeit von den Schweizern.

An dieser Stelle scheint sich ein innerer Zusammenhang für Baumgarten anzuknüpfen. Seine Auffassung von der Poesie kommt mit der Bodmers und Breitingers gerade in den wesentlichen Punkten überein.

Das Hauptsächlichste, was uns nach Baumgartens Ansicht, der Dichter zu bieten hat, worauf alles hinausläuft bei der Darstellung, sind ideae sensuales[1]). In Wolffs empirischer Psychologie fand er: idea sensualis est imago [2]) ein Abbild der Dinge, das uns die Welt mehr oder weniger getreu wiederzugeben scheint. Also auch bei Baumgarten ist es der lebhaft empfundene unmittelbare Eindruck, von dem ausgegangen werden soll, ein Bild, diesem irgendwie gleich, das zu erwecken ist. Alles übrige, wie Einbildungen (phantasmata, Erinnerungsbilder), Erdichtungen (fictiones) hat nur Wert, sofern es imstande ist, der Kraft des unmittelbaren Eindrucks möglichst nahe zu kommen. Die „Einbildungen", die von Natur schwächer sind als die ideae sensuales, müssen so klar wie möglich dargestellt werden, denn eo magis sunt sensualibus ideis similia, ita ut debiliori sensationi aequipolleant[3]).

Es fragt sich, ob Baumgarten die Schriften der Schweizer selbst, im besonderen die über die Einbildungskraft, unmittelbar gekannt hat, als er seine Meditationen schrieb. Für den Verfasser der späteren Ästhetik ist dies als sicher anzunehmen, denn abgesehen davon, daß er in diesem Werke auf ihre Ausführungen unmittelbar

---

[1]) Meditationes, § 4 f. §§ 19—30 u. a. m.

[2]) vgl. „Psychologia empirica", Frankfurt und Leipzig, editio nova 1738; § 95 ff. ebenso „Psychologia rationalis", Frankfurt und Leipzig 1734; §§ 92, 95, 154 u. a. m.

[3]) Meditationes § 38.

Bezug nimmt[4]), ist die Rolle zu beachten, die sein Schüler Meier, wohl nicht ohne Mitwissen seines Lehrers, in dem literarischen Streite zwischen Gottsched und den Schweizern spielt; er ficht den Kampf Seite an Seite mit den letzteren aus gegen den Leipziger Literaten.

Danzel[5]) vermutet, daß Baumgarten von Bodmer und Breitinger allgemein die Anregung erhalten, das Schöne zum Gegenstande philosophischer Betrachtung zu machen, da in der Vorrede an Wolff, die die „Einbildungskraft" einleitet, ganz in ähnlicher Weise auf die Notwendigkeit und Möglichkeit einer „Ausbesserung" des Geschmackes hingewiesen wird wie von Baumgarten selbst. Indes war Danzel diese Bodmersche Schrift nicht zugänglich. Braitmaier[6]) hält eine Beeinflussung dieser Art überhaupt für unwahrscheinlich. Die Frage scheint vorwiegend deshalb Schwierigkeiten zu machen, weil Baumgarten seine Zitate und Beispiele nicht aus der neueren Literatur, nicht aus Bodmer und Breitinger unmittelbar, sondern wesentlich aus dem Gesnerschen Thesaurus schöpft, worüber später Lessing so spottet[7]). Doch könnte dieser Umstand auch darin seine Gründe haben, daß in einer Magisterdissertation die Bezugnahme auf das klassische Altertum näher lag als die auf eine „moderne" Literaturströmung. Dies sein nun, wie ihm wolle, so sehr im Ganzen der innere Zusammenhang zwischen Baumgarten und den Schweizern hervortritt, so läßt sich auch im Einzelnen eine ansehnliche Reihe zum Teil vielleicht mehr äußerer Anknüpfungspunkte

[4]) „Ästhetik", § 11.

[5]) Danzel: „Gottsched und seine Zeit", 1855, p. 242 ff. Ihm folgt Hettner (a. a. O.) bezüglich der „Anregung", desgleichen zwei Dissertationen: E. Prieger: „Anregung und metaphysische Grundlagen der Ästhetik von Alexander G. Baumgarten", Berlin 1875; und H. G. Meyer: „Leibnitz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik, Halle 1874.

[6]) Braitmaier: „Geschichte der poetischen Theorie und Kritik", Frauenfeld 1889; II, 2.

[7]) vgl. darüber Braitmaier a. a. O. S. 7 ff.

erkennen, die namentlich in der Art des Gedankenaufbaues, in der Argumentation sichtbar werden.

Alle einzelnen Ausführungen schließen sich wieder zusammen, die Grundansicht zu beleuchten und die Aufgabe, die dabei der Erregung der Affekte zur Erreichung des poetischen Endzieles zufällt.

Dabei kommt zunächst in Betracht der beiden Parteien gemeinsame Vergleich von Malerei und Poesie, der den Grundbegriff des Poetischen veranlaßt hat.

Derartige Vergleiche, meint H. von Stein[8]), seien in jener Zeit üblich geworden durch Dubos, der als erster in Frankreich angefangen hatte, über das allbekannte und allzitierte „Ut pictura poesis" zu reflektieren. Indes fehlt bei beiden, den Schweizern sowohl, wie auch bei Baumgarten, jeglicher Hinweis auf den Pater, jede Anknüpfung an seine charakteristische Beweisart (erst später in seiner kritischen Dichtkunst geht Breitinger ziemlich genau auf Dubos ein[9])), wie sie ja auch zu dem entgegengesetzten Ergebnis kommen. König, der in Deutschland zuerst auf Dubos Rücksicht genommen zu haben scheint[10]), läßt diesen Vergleich von Dichtkunst und Malerei selbst unerwähnt.

Beide, Baumgarten als auch die Schweizer, nehmen natürlich ihren Ausgang von „Ut pictura poesis". Beide Parteien stellen so die Ähnlichkeit der genannten Künste fest. Worin sind sie verschieden?

Nicht alles kann der Maler in seinen Gemälden darstellen, aus der Art der Technik entsteht ein „verwundersamer Unterschied" zwischen ihm und dem Poeten, der ihn gegenüber dem letzteren im Nachteile erscheinen läßt. Das Wort ist dem Pinsel überlegen; es ist beweglicher, und so vermag der Skribent das mit einem Worte besser auszudrücken, wozu der Maler viele Bilder braucht. —

[8]) a. a. O. p. 340.

[9]) vgl. etwa „Kritische Dichtkunst", I. Teil. 1. Abschnitt, ferner 2. Abschn. p. 86, 91 ff.

[10]) vgl. Braitmaier a. a. O. S. 56 ff.

So die Schweizer in der Einbildungskraft[11]). — Baumgartens Meditationen erklären: in imaginationibus poeticis plura ad unum tendunt quam ex pictis[12]). Sie besagen ferner: nur auf einer Fläche (in superficie tantum) stellt die Malerei ihre Gegenstände dar, es ist ihr unmöglich omnem situm ullumque motum repraesentare — sed est poeticum[13]), und in der „Einbildungskraft" erfahren wir: „Der Maler kann keine Sache in mehr als einer Stellung weisen; ja der Maler kann nicht mehr als eine oder zwei Seiten. der Sache bilden. Seine Bilder mögen noch so natürlich und ähnlich getroffen sein, so sind sie doch nur tote Bilder und mangeln der Bewegung. [11])

Indessen finden sich beide Parteien davon entfernt, der Poesie unbedingt den Vorrang einzuräumen, da der Malerei in gewisser Weise die ihrem Kunstbegriff wesentlichen Eigenschaften in besonders hohem Grade zu eigen sind: der unmittelbare Eindruck des einzelnen malerischen Produktes zeigt sich an Anschaulichkeit dem durch die Mittel der Wortkunst Erreichbaren überlegen, für beide gilt die Horazstelle:

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt ocalis subjecta fidelibus. [11]) [12])

Bei der praktischen Anwendung ihres Prinzips im zweiten Abschnitt der Schrift von der Einbildungskraft weisen die Schweizer darauf hin, daß der Poet nicht minder als der Maler seinen Gegenstand in den rechten Gesichtspunkt zu fassen habe und „mit unverwandten Augen alle Ecke, Absätze und Seiten desselben aufmerksam und fleißig betrachten[11]). Ein Philosophus, heißt es, würde dieses in seiner Sprache also ausdrücken: ein Schreiber müsse mit seinen Gedanken in einem Gegen-

[11]) Für das Folgende kommt für die Schweizer der II. und III. Abschn. in der „Einbildungskraft" in Frage, ferner Diskurs I, 20; III, 21; IV, 17).

[12]) Med. § 40.

[13]) Ebenda sowie auch das folgende.

stande alles dasjenige unterscheiden, was sich immer darinnen unterscheiden läßt.[11]) Baumgarten läßt sich vernehmen: Repraesentationes poeticas quam maxime determinare admodum poeticum[14]). Die Anschauung soll in ihren einzelnen Eigenschaften auf das genauste zu Rate gezogen werden.

Wenn er des weiteren fortfährt: individua omnimode determinata — ergo poetica[15]), so erscheint dies, für sich betrachtet, als nichts weiter als ein logischer Schluß.

Hier ist indes zu beachten, wie eng und ausführlich er das verstanden wissen will. „Pro amore Venus", „Vetus Massicum" anstatt der bloßen Gattungsnamen „Liebe", „Wein"[15]). Wenn in der „Einbildungskraft", in den Kritiken der mittleren Teile, die praktische Nutzanwendung von dem neu gewonnenen Begriff des Poetischen gezogen wird, wissen die Verfasser sich nicht genug zu tun, auszuführen, wie die abstrakten Vorstellungen durch Konkretes, durch „Personen" zu ersetzen seien. So finden sie namentlich die Beschreibung der Musik in Königs „Pantaleon", wo der Kampf zweier Fugen dargetan werden soll, der Güntherschen „Cantate auf die Violine", die den gleichen Gegenstand behandelt, aus besagtem Grunde unterlegen: denn „wenn Herr König historisch uns berichtet, daß zwo Fugen sich zanken, bis sie Pantaleons Schluß befriedigt, so verwandelt Günther in eben diesem Gedanken die Fugen in die Personen der Grazien und verpflichtet sie in einen Kampf mit einander"[16]).

Es wurde bereits ausgeführt[17]), wie bei den Schweizern die Erregung und Darstellung der Affekte auch gerade gegenüber der Malerei als ein besonders der Poesie eigenes Gebiet eine Rolle spielt, wie ihre Aufgabe sich indes im wesentlichen darauf beschränkt, zur Erhöhung der

---

[14]) Med. § 18.
[15]) Med. § 19.
[16]) „Einbildungskraft", S. 59, 60 ff.
[17]) vgl. Seite 12.

Anschaulichkeit des Dargestellten mitzuwirken. Auch unser Philosoph findet ein Merkmal der Poesie darin, daß sie die Affekte errege. Er fügt hinzu, daß affectus movere magis poeticum quam alia phantasmata producere[18]) Interessant ist hier wiederum die Art der Argumentation.

Mit Bezugnahme auf irgend eine Flaccusstelle[19]) kommt er zu dem Ergebnis: phantasmati non semper locus. Wo ist der Übergang zu obigem Schluß zu suchen? Aus dem Zitat folgt keineswegs jene Aufstellung. Der Schlüssel findet sich in der Tat wiederum in den Kritiken zeitgenössischer Dichtungen[20]). Als ein unverzeihlicher Fehler der Hofmanswaldau, Lohenstein, Postel, auch gelegentlich Andreas Gryphs tadeln die Schweizer, daß sie bei Abmalung der Affekte zu viel von ihren Phantasmatis erzählten, wodurch ihre Gedichte zwar „witzig" würden, indes uns keine eigentliche wahre Idee von dem Gegenstande zu geben vermöchten. Ja selbst an ihrer geliebten Klagode Bessers auf seine Kühlweinin [21]) wissen sie in dieser Richtung viel auszusetzen. Die Stelle bei Baumgarten zeigt, daß auch er vorwiegend an die Darstellung der Affekte denkt; sie dienen auch bei ihm vornehmlich dazu, die ideas sensuales genauer zu bestimmen, denn sie geben uns anschauende Erkenntnisse vom Guten und Bösen[18]). Es hängt dies auch zusammen mit seiner Ansicht vom Endzwecke der Kunst, die er mit Leibnitz[22]) teilt. Davon weiter unten!

Unter den allgemeinen Forderungen der „Einbildungskraft"[23]) steht die der Klarheit, „als besonders zu be-

[18]) Meditationes, § 28.

[19]) Meditationes § 19.

[20]) „Einbildungskraft", p. 70 ff.

[21]) vgl. in der Besserschen Gedichtsammlung Leipzig 1711 (vergl. Anmerk. S. 10), S. 225 ff.

[22]) Theodicee, ed. Erdmann; S. 543, 3: le but principal de l'histoire, aussi-bien que de la poésie, doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples.

[23]) 2. Abschn.

rücksichtigen", damit kein beschwerliches Nachsinnen vonnöten. Es zeigte sich bereits, daß sie bei der Erregung und Darstellung der Affekte namentlich einen hohen Grad erreicht[24]).

Baumgarten hat den Begriff Claritas im Sinne der extensiven Klarheit. Braitmaier, der letzte Darsteller des Baumgartenschen Systems, wirft ihm vor,[25]) daß er diesen Begriff und den der intensiven Klarheit fortwährend durcheinander menge. Indes — A. Wilhelm Schlegel würde hierüber wahrscheinlich auf ihn dasselbe Wort anwenden, das er in Bezug auf das Baumgartensche Latein gebraucht[26]) — Braitmaiers Vorwurf rührt hauptsächlich von dem Umstande her, daß er die heutigen Fassungen der Begriffe zu Grunde legt. Nach der damaligen Terminologie hingegen bedeuten sie mitunter fast das grade Gegenteil von dem, was heut darunter verstanden wird. Allerdings deckt sich das nicht ganz. Die Fassung der Schule hängt mit dem Werte zusammen, den man den verschiedenen Vorstellungen zumaß. Eine lebhafte Anschauung hiervon findet sich bei Breitinger in den „Gleichnissen", wenn er feststellt: während der Verstand auf das innere Wesen der Dinge geht, hält sich die Phantasie an die äußerliche Fläche, das ist, an das sinnliche Bild des Gegenstandes. In dem begrifflichen Denken glaubte man das eigentliche Ansich der Dinge zu haben, ihr eigentliches innerstes Wesen, daher kommt diesem intensive Klarheit zu. Dafür gibt die Anschauung, obzwar an die äußerliche Fläche gebunden, eine größere Anzahl einzelner Merkmale, sie ist extensive clara, was auch „Ausbreitung der Klarheit"[27]) genannt wird.

Diese „Ausdehnung der Klarheit" heißt auch Lebhaftigkeit[28]), doch liegt der Schwerpunkt auch hier

[24]) vgl. oben Seite 11 ff.

[25]) a. a. O. II, 21 f.

[26]) a. a. O. I. „Baumgarten", p. 54 ff.

[27]) Georg F. Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften und freien Künste, Halle 1748; zitiert nach der Ausgabe 1754, I, 56.

[28]) Ebenda, §§ 33—35, besonders § 53, ferner § 119 ff.

wiederum auf der Menge der äußeren Zeichen, der Anschaulichkeit. Dieser Lebhaftigkeit wird die Vita cognitionis beigeordnet, und hierunter ist vornehmlich das affectus movere begriffen[29]). Auch der affektiven Vorstellung wird nun ein besonders hoher Grad extensiver Klarheit zugewiesen und hiergegen namentlich wendet sich Braitmaier.

Charakteristisch ist wiederum Baumgartens Argumentierung, und wiederum klingt hier der Ton der Schweizer mit an.

Woher kommt es, daß eine solche Vorstellung extensiv klarer wird? Man erfährt: plura ad unum tendunt[30]); es wird uns mehr darin gegeben, mehr Einzelheiten werden uns vorgerückt. Aus der ganzen Beweisart geht hervor, daß es Baumgarten, wie bereits erwähnt, eigentlich mehr um die Darstellung der Affekte zu tun ist. Nun ergab sich aus der Schrift über die „Einbildungskraft": eine solche Darstellung ist besonders geeignet, uns ein Gemälde des geschilderten Gegenstandes zu geben[31]). In diesem Sinne also können die affektiven Vorstellungen anschauliche Erkenntnisse vom Guten und Bösen genannt werden.

Betrachtet man, zu welchem Ende die Vita cognitionis führen soll, weshalb der Beobachter innerlich zu erregen ist, so ergibt sich das wahre Wesen dieser ästhetischen Forderung. Es ist interessant zu verfolgen wie Meier die Vita cognitionis verstanden wissen will. Er greift in Hallers „Alpen" die Beschreibung von dem zufriedenen, glücklichen Leben der Bergbewohner heraus:[32])

O selig! wer wie Ihr mit selbstgezognen Stieren,
Den angestorbnen Grund von eignen Äckern pflügt.
Den reine Wolle deckt, belaubte Kränze zieren,

---

[29]) Ebenda § 178 ff.
[30]) Baumgarten § 49 der Meditationen.
[31]) vgl. oben Seite 12.
[32]) Meier a. a. O. I, § 35.

Und ungewürzte Speis aus süßer Milch vergnügt.
Den Zephirs leis Gezisch bei kühlen Wasserfällen
In ungesorgten Schlaf auf weichen Rasen streckt.
Den nie auf hoher See das Brausen wilder Wellen,
Noch der Trompetenschall in bangen Zelten weckt.
Der seinen Zustand liebt und niemals wünscht zu bessern,
Gewiß, der Himmel kann sein Glücke nicht vergrößern.

Hier haben wir eine „anschauende Erkenntnis des Guten!" „Herr von Haller hat das Leben der Schweizer so rührend vorgestellt, daß man gleichsam gezwungen wird, ein solches Leben zu begehren"[32]).

„Der seinen Zustand liebt und niemals wünscht zu bessern!"... Und durch Beispiele lehre der Poet die Tugend! So Leibnitz[33]), so die Schweizer in ihren Diskursen[34]). In diesem Sinne wird das Schöne letzten Endes eine Erkenntnis.

[33]) vgl. Theodicee ed. Erdm. S. 543, 3.

[34]) vgl. bes. Diskurs I. — Baumgarten: perfectio phaenomenon est pulcritudo (Metaphysica § 662): bonum est, quo posito ponitur perfectio (Met. § 100).

3. Versuch einer Abgrenzung der Kunst in dem System der Schule.

Aus dem Bisherigen wird ersichtlich, wie gerade in den wesentlichen Punkten der Gedankenentwickelung Baumgarten sich mit den Schweizern trifft, wie von diesen ihm die Grundansichten von der Poesie zufließen. Das anschauliche Element, der konkrete sinnliche Eindruck ist dasjenige, was sie gemeinsam als das Wertvolle, Bezeichnende für die Dichtkunst erkennen.

Die Vorstellungen nun, die den geforderten Bedingungen genügen, also die poetischen, werden sensitiv genannt[1]); eine aus solchen Vorstellungen gebildete Rede ist ein Gedicht, oratio sensitiva perfecta — vollkommen wohl zunächst nur deswegen, weil die notwendigen Eigenschaften in besonders hohem Grade vorhanden sind. Diese sensitiven Vorstellungen besitzen neben ihrer Anschaulichkeit noch die andere, damit eng zusammenhängende Eigentümlichkeit, daß sie von Affekten begleitet zu sein pflegen, und diesem Umstande verdanken sie ihren Namen[2]).

H. von Stein hat aus diesem Umstande den Schluß gezogen[3]), daß die Beziehung auf das unmittelbare Gefühl bei Baumgarten das Wesentliche in seinem Begriffe vom Poetischen sei, daß sich darin zum ersten Male die Erkenntnis ausspreche von dem reinen Gefühlscharakter der Wahrnehmung im Genusse des Schönen. Indes welcher Art ist die Stellung des Gefühls und der Affekte bei Baumgarten?

Die psychologische Einteilung der Wolffischen Schule ist ziemlich grob. Sie unterscheidet nur Erkenntnis- und Begehrungsvermögen, und auch dieses mangelhaft. Das Begehrungsvermögen wird bei Baumgarten ganz in

---

[1]) Meditationes § 3.

[2]) Vergleiche die Anmerkung zu Med. § 3.

[3]) a. a. O. p. 337.

Leibnitzischer Weise als conor seu nitor aliquam perceptionem producere, id est, si me determino ad certam perceptionem producendem[4]) definiert. Für die Seite der Empfindung, die ohne einen Anspruch auf praktische Verwertung zu erheben, in unmittelbarer Beziehung auf unser Wohl und Wehegefühl steht, ist noch kein Platz. Der Affekt findet sich in engster Verbindung mit dem Begehrungsvermögen, er ist ein stärkerer Grad des Appetitus[5]). Seine Anwesenheit hilft in der Poesie ihren letzten Zweck erreichen: mit Grazie zu belehren und das Herz des Lesers der Tugend geneigt zu machen, bietet er doch eine „anschauende Erkenntnis des Guten und Bösen[6])". Schließlich wird die Schönheit allgemein als „perfectio phaenomenon"[7]) gefaßt, und die Benennung der Wissenschaft vom Schönen als „Ästhetik"[8]) ist, wie es scheint, gerade aus dem Umstande erklärlich, daß das Schöne, das für Baumgarten mit dem Poetischen fast identisch ist, sein Hauptmerkmal in der anschaulichen Wahrnehmung findet. Die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen ergibt sich für ihn vornehmlich aus diesem Charakter als hauptsächlich anschauliche Wahrnehmung[9]). Noch ist das Gefühlsartige etwas Vages, Schweifendes, Unstätes, ähnlich dem „Sentiment" der französischen Ästhetiker (die Schweizer geben es als „bloße Maxime", die man jeden Tag ändern kann). Darauf ließ sich keine Wissenschaft gründen[10]), davon brauchte man auch keine. Bei konsequenter Verfolgung seines Vorhabens hätte Baumgarten in der Tat zu einer Art Theorie der Emp-

---

[4]) Metaphysica § 663.

[5]) Met. § 678.

[6]) S. oben S. 24 f.

[7]) Met. § 662.

[8]) vgl. die Einführung dieses Begriffs satis apparet αισθητα Graecis aequipollere sensualibus (scil. ideis sensualibus) et phantasmata; Meditationes § 116.

[9]) vgl. auch A. W. Schlegel, a. a. O. p. 54.

[10]) Aesthetica, § 6, auch weiter unten: „de merisgustibus".

findung kommen müssen, durch die ferner die Wahrnehmung zu möglichster Vollkommenheit entwickelt werden konnte. Daß ihm etwas dergleichen vorschwebte, beweist seine Skizze n seiner Zeitschrift Aletheophilus 1741[11]), wonach er auch die Lehre von den Waffen der Sinne, oder die Werkzeuge, wodurch wir in den Stand gesetzt werden, klar zu empfinden, mit in die Ästhetik hineinziehen wollte. Dies ist dann freilich unterblieben.

Hier liegt sowohl der Zusammenhang mit Kant als der Gegensatz zu ihm. Dessen Anmerkung in der Kritik der reinen Vernunft[12]) wendet sich gegen diese Bezeichnung für die Kunstwissenschaft wohl letzten Grundes deshalb, weil Kants Begriff vom Schönen ein anderer ist als der des „vortrefflichen Analysten", weil er das Schöne eben nicht im Gebiet der „Ästhetik" schlechthin, sondern auf dem Übergange von der sinnlichen zur intellektuellen Welt findet.

Was Baumgarten angeht, so erwuchs ihm nun die Aufgabe, für seine poetischen, sensitiven Vorstellungen die Einordnung in das Schulsystem zu finden. Die Sachlage war schwierig genug in mehrfacher Beziehung.

Ein Bewußtsein für den eigentümlichen Wert der unmittelbaren Anschauung scheint innerhalb des Bannkreises der Wolffischen Philosophie nicht vorhanden gewesen zu sein. Die Empfindung und der Begriff liegen ungesondert neben einander. „Diejenige Wirkung der Seele, wodurch wir uns bewußt sind, nennen wir einen Gedanken. Solcher Gestalt nennen wir die Empfindungen Gedanken von uns gegenwärtigen Dingen"[13]). „Ich habe einen Begriff von der Sonne, wenn ich dieselbe in meinen Gedanken vorstellen kann, entweder durch ein Bild, als wenn ich sie selber gegenwärtig sehe, oder durch bloße

[11]) Baumgarten: Philosophische Briefe von Aletheophilus 1741 (Zeitschrift).

[12]) vgl. Kants Werke in der Ausgabe von Rosenkranz, 2, p. 32.

[13]) W o l f f; Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes. Halle 1727; 6. Auflage; I, §§ 2, 4 ff.

Worte, wenn ich ihre Merkmale herzusagen weiß.“ Die Empfindung wird zwar als imago bezeichnet, aber hieraus kein Vorteil für sie abgeleitet, im Gegenteil, sie bleibt lediglich die Repraesentatio confusa, ähnlich wie bei Leibnitz[14]). Sie ist eigentlich überhaupt keine Vorstellung, die auf Selbständigkeit Anspruch zu machen hätte, sondern nur eine ungenaue vorläufige Zusammenfassung der petites perceptions, jener kleinsten, halb unbewußten Vorstellungen, sobald diese in gehöriger Zahl auftreten, um aus der Dunkelheit des Fundus animae an die Oberfläche des Bewußtseins emporgehoben zu werden. Sie können wegen ihrer Menge zunächst noch nicht genügend übersehen werden, die Seele trifft noch keine Auswahl wie im begrifflichen Denken, daher die Verworrenheit[14]).

Bei Leibnitz aber liegt diese Tatsache im System begründet. Die Monade hat keine Fenster, eine einheitliche Kraft macht ihre Natur aus, eben die vorstellende; so gibt es nur Gradunterschiede zwischen den Vorstellungen an deren Spitze die begrifflichen stehen. Bei Wolff hingegen führt die Beibehaltung dieses Grundsatzes infolge seines Abweichens von der monistischen metaphysischen Grundlage und der Wiedereinführung des alten Dualismus zur schwankenden Inkonsequenz. Die nominelle Trennung von Kraft und Vermögen sowie die Einführung eines oberen und eines unteren Erkenntnisvermögens für die deutlichen, bezw. undeutlichen Vorstellungen will hierbei nicht viel besagen, da das Ganze auf nur graduelle Unterschiede der einen Vorstellungstätigkeit hinauskommt. Wolff hat die Sinnlichkeit nicht eigentlich geleugnet, wie Wilhelm August Schlegel will[15]). In dieser Beziehung stehen die widersprechendsten Äußerungen neben einander. „Dum solem intuemur, idea solis, vi cuius nobis

[14]) vgl. das Beispiel von dem Brausen des Meeres in den Principes de la nature et de la grâce, § 13. Der Farbeneindruck ist eine zusammengesetzte Vorstellung, die sich auflösen läßt: Meditationes de cognitione, veritate et ideis, ed. Erdm. p. 79 ff.

[15]) a. a. O. 52 ff.

eiusdem sumus conscii, a visu pendet, atque ideo in nobis existit, quia radii a sole in oculum illapsi organo visus mutationem quandam inducunt; dicitior itaque ista sensualis... Similiter si sonum tubae percipimus."[16]) „Ideas sensuales appello, quae vi sensationis in anima exsistunt. Dici etiam potest, quod sunt eae, quae a sensu in anima producuntur[17])." Doch daneben heißt es andererseits: „Die Seele hat ihre eigene Kraft, sich die Welt vorzustellen, unabhängig vom Leibe[18]), die Empfindungen werden in der Tat von der Seele hervorgebracht, durch ihre eigentümliche Kraft; die Bilder und Begriffe der körperlichen Dinge kommen nicht von außen herein, sondern die Seele hat sie in der Tat schon in sich und wickelt sie nur gleichsam in einer mit dem Leibe zusammenstimmenden Weise heraus, indem sie sich selbst determiniert[19]). Die Seele besteht für sich und hat nur eine Kraft, da sie ein einfaches Ding ist[20]), und demnach können die Sinnen, die Einbildungskraft, das Gedächtnis, das Vermögen zu überdenken, der Verstand, die sinnliche Begierde, der Wille und was man sonst noch mehr durch die in der Seele wahrzunehmenden Veränderungen unterscheiden kann, nicht verschiedene Kräfte[21]) sein, und diese einige Kraft der Seele bringt bald Empfindungen, bald deutliche Begriffe, bald Vernunftschlüsse, bald Begierden, bald Wollen und Nichtwollen, bald noch andere Veränderungen hervor. So entsteht ein unentschiedenes Schwanken. Welches Wolffs eigentliche Meinung war, ist um so weniger auszumachen, als in den späteren Ausgaben seiner Schriften dieselben widersprechenden Ausdrücke geblieben sind. Die praestabilierte Harmonie,

---

[16]) vgl. Psychologia empirica § 95 usw.

[17]) Rat. Psychologie §§ 92—95.

[18]) „Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen", neue Ausgabe Halle 1751; §§ 765, 768.

[19]) Von Gott, §§ 818, 819 ff.

[20]) §§ 742, 744.

[21]) vgl. auch § 747.

die bei Leibnitz das Mittel war, die Vorstellungen in den verschiedenen Monaden in ihrer Abwickelung zu regulieren, sinkt bei Wolff herab zu der Rolle eines schlechten Leimes, der die Vorgänge im Leibe mit den Vorstellungen der Seele zusammen halten soll. Er selbst allerdings pries diese Vielfärbigkeit seines Systems als einen besonderen Vorzug; ein jeder könne seine ganze Metaphysik ohne Änderung beibehalten, er möge über das Verhältnis von Leib und Seele denken, wie er wolle[22]).

Baumgarten untersucht zunächst die distinkte logische Vorstellung. Hier tut sich ihm sogleich ein großer Unterschied auf. Diese Vorstellung enthält ganz und gar nicht das, was er in der poetischen findet. Sie ist viel inhaltsärmer als diese: „Durch die logische Abstraktion geht eine Menge von Merkmalen verloren, die in der poetischen Vorstellung enthalten sind[23]), vor allem auch fehlt ihr die enge Beziehung zum Affekt; sie ist nicht sensitiv.

Zur Erläuterung führt er „Versiculi" an, die einen klaren Begriff davon geben, wie lebendig ihm dieser Unterschied ist. Sie mögen denn auch zur Erklärung hier stehen[24]):

„Quum qui demonstant alios errasse, refutent,
„Nemo refutabit, nisi demonstretur ab illo
„Erratum alterius: qui demonstrare jubetur,
„Hunc logicam scivisse decet, quicunque refutat
„Ergo, tamen logicus non est, non rite refutat."

Diese Reimerei sei kein Gedicht, und hieran schließt sich die Bemerkung, daß dies der Grund sei, warum ein Philosophus selten gute Verse machen werde.

Nach Ablehnung der logischen distinkten Vorstellungen bleibt nur das Gebiet der verworrenen undeutlichen übrig, und Baumgarten überträgt nun seinen aus der Poesie und der zeitgenössischen Kunsttheorie gewonnenen

[22]) Ausführliche Nachrichten von meinen Schriften § 100.
[23]) Aesthetica § 560 ff.
[24]) Meditationes § 14.

Begriff der poetischen Vorstellungen mit allen ihren Bestimmungen auf diese; alle Eigenschaften der sensitiven Vorstellungen fließen in die verworrene Erkenntnis hinüber. Aber hiermit entsteht die eigentliche Schwierigkeit, die den Widerspruch hervortreibt. Sie zeigt sich in zwiefacher Hinsicht. Jetzt wird der sinnlichen Wahrnehmung ein eigentümlicher Wert zugesprochen, der ihr eine eigene hohe Bedeutung verleiht, der sie von dem begrifflichen Denken konsequenter Weise auch qualitativ unterscheidet. Kann sie noch „undeutlich", „verworren" bleiben, und kann sie noch ein Erzeugnis derselben gleichartigen Seelentätigkeit genannt werden? Wenn andererseits die sensitiven Vorstellungen, die doch ursprünglich die poetischen sind, mit der undeutlichen Erkenntnis, also der sinnlichen Wahrnehmung zusammenfallen, so kommen wir bei der Abgrenzung des Schönen innerhalb dieser über Gradunterschiede nicht hinaus. Das Problem des Naturalismus konnte damals in seiner vollen Schärfe noch nicht gestellt werden, sonst müßte von hier aus Baumgarten die Rolle eines seiner Parteigänger zufallen, was mit seiner eigenen Meinung einen ziemlichen Kontrast bilden würde.

Jedenfalls gestaltete sich die Lösung, zu der dieser Widerspruch herausforderte, zu einem Angriff auf das System. Befriedigend ließ sie sich nur durch eine Sprengung seiner Fesseln herbeiführen. Indessen, es erweist sich als stärker.

Ähnlich wie bei den Schweizern die Wolffische Philosophie zu einer Trübung ihrer englischen Anregungen führt, vermag auch Baumgarten sich diesem Zwange nicht zu entziehen. Von einer gewissen Bedeutung ist hierfür noch der Einfluß der Ansicht von der didaktischen und moralischen Tendenz der Poesie; sie war gerade nicht geeignet, eine Entfernung von der gegebenen Grundlage zu unterstützen. Zu dienen hat die Kunst. Die Erkenntnis der Vollkommenheit als des Wesens der Dinge in ihrer Gesetzmäßigkeit in der Natur stellt sich

im begrifflichen Denken dar als das Wahre, im Willen als das Gute, im Schönen in der Form der bloßen Erscheinung (perfectio phaenomenon); so bleibt hier der Schleier der Undeutlichkeit. In der „Metaphysik" noch wird bisweilen den sensitiven Vorstellungen neben der extensiven Klarheit, die man ihnen zugesteht, auch die intensive nicht abgesprochen[25]), das Kennzeichen der Deutlichkeit, etwas wie im Anfang oder ein Rest von Ahnung , daß auch diesen Vorstellungen das Gebiet der Deutlichkeit (per omnes gradus) nicht verschlossen[26]). In der „Ästhetik" ist die cognitio sensitiva einfach der Complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium[27].) Meier sagt „sinnlich oder undeutlich",[28]) und so sinkt der neu eingeführte Begriff, vom System aus betrachtet, beinahe wieder zur Bezeichnung einer vornehmlich logischen Unterscheidung der Vorstellungen herab. Ein ähnliches Schwanken wie bei Wolff macht sich auch bei Baumgarten bemerkbar. Die sensitiven Vorstellungen sind zwar eine Sensatio[29]), aber das für sie eigentümliche Vermögen erscheint als Analogon rationis[30]).

Bisher wurde verfolgt, welche Elemente bei Baumgarten zur Bildung des Begriffes der sensitiven Vorstellungen beitrugen. Es war ihm nicht gelungen die Schwierigkeiten, die bei ihrer Einführung entstanden, zu lösen. Indes eine charakteristische Bestimmung für das neue Gebiet steht noch aus, die Frage nach dem Wesen des Geschmacksurteiles. Sie ist Gegenstand der Behandlung in den folgenden Ausführungen.

---

[25]) Methaphysica § 532.

[26]) Obwohl es an anderer Stelle auch schon heißt: sensitiva — non distincta § 521.

[27]) Aesthetica § 19.

[28]) Meier am a. O., Eingang § 2.

[29]) Metaphysica § 544.

[30]) Met. §§ 640 ff.

II. Teil.

Das Geschmacksurteil bei Baumgarten in Verbindung mit den literarischen Bestrebungen in Bezug auf diesen Gegenstand.

Das Geschmacksurteil erscheint bei Baumgarten als Erkenntnisurteil: pulcritudo est perfectio cognitionis sensitivae[1]), die Schönheit ist Vollkommenheit in sinnlicher Erkenntnis. Die eine Wurzel dieser Anschauung zeigte sich bereits in der Tendenz der Kunst begriffen, in ihrer Absicht, etwas auszusprechen, wodurch sie zur Belehrung und Besserung der Menschen irgend wie beitragen kann. Indes in viel engerer und unmittelbarerer Verbindung steht diese Tatsache mit den Untersuchungen über die im Reiche des Schönen zur Entfaltung kommende Seelentätigkeit, sowie mit den Bemühungen, die von seiten der Kunst selbst in dieser Richtung angestrengt wurden. Hierin liegt ein weiterer Grund, der es Baumgarten erschwerte, die Fesseln des Wolffischen Systems abzustreifen, obzwar jene Untersuchungen letzten Endes immerhin mitwirken konnten, sie zu lockern.

Ohne diese Untersuchungen sind zunächst die Aufstellungen unseres Philosophen wenig verständlich.

1. Übersicht über Baumgartens Bestimmung der künstlerischen Veranlagung, des Felix Ästheticus.

Es erinnert an den in dem vorigen Teile erörterten Zusammenhang, wenn Baumgarten, ganz ähnlich wie Bodmer und Breitinger, bei Besprechung der natürlichen

[1]) Aesthetica § 14.

Anlage des Künstlers auf die Einbildungskraft[2]) ein verhältnismäßig hohes Gewicht legt.

Dieser Begriff ist indes noch weit entfernt, bei ihm die Rolle zu spielen, die er in der Auffassung der dichterischen Begabung in dem Lande inne hatte, aus dem er von den Schweizern importiert wurde, in England.

Noch ist die Einbildungskraft zunächst lediglich eine reproduktive Fähigkeit, sie ist nicht imstande uns eine neue Vorstellung zu geben, denn sie erneuert nur die Empfindungen, die wir schon einmal gehabt haben. Sodann aber finden wir sie bei Baumgarten in engster Verbindung und nebengeordneter Stellung mit einer Reihe anderer, mehr oder minder verstandesmäßiger „Vermögen".

Zum Charakter des „felix aestheticus", des Künstlers und Kenners, gehört vornehmlich das Ingenium. Dieser Begriff ist bei Baumgarten in zwiefacher Bedeutung vorhanden, als ingenium latius dictum und ingenium strictius dictum. In ersterem Sinne wird es wohl auch ingenium venustum et elegans genannt[3]).

Wir haben hierin die erste Einführung des Geniebegriffs in die philosophische Betrachtung zu sehen. Wolff kennt ihn noch nicht. Diese Einführung weist nach Frankreich. Dubos und der Abbé Trublet sind die ersten, bei denen er zur Bezeichnung besonderer geistiger Fähigkeiten auftritt[4]).

Doch welcher Art ist dieses ingenium latius dictum? Wir hören: Vergleicht man die erkennenden Vermögen mit einander, so muß ein Verhältnis und eine bestimmte Proportion zwischen ihnen stattfinden, vermöge welcher eines größer ist als das andere. Diese bestimmte Pro-

[2]) Für das Folgende sind die in der Aesthetik unter dem Titel „aesthetica naturalis" zusammengefaßten Erörterugnen maßgebend. vgl. Aesthetica §§ 30 ff.

[3]) vgl. auch Metaphysica, § 648.

[4]) vgl. hierzu auch Mendelssohns 92. Brief, die neueste Literatur betreffend, vom 3. April 1760, ferner den 93., vom 13. April.

portion der erkennenden Seelenkräfte in einem Menschen nennt man ingenium latius dictum[5]). Also vor allem: das Genie ist keine besondere Fähigkeit der Seele. Der Homo ingeniosus ist von den übrigen Menschen nur graduell verschieden — im wesentlichen die gleiche Auffassung, wie sie sich noch bei Sulzer findet[6]). So stellt denn auch Mendelssohn im 92. Briefe, die neueste Literatur betreffend, beide Ansichten eng zusammen[7]).

An jener Stelle der Metaphysik[8]) erfährt man fernerhin: Quae facultas reliquis maior est in ingenio latius dicto, subjecto, cuius ingenium latius dictum attenditur, nomen dat. Daher werden historische, poetische, philosophische, mathematische Ingenia unterschieden. Es ist lediglich der Sinn von Talent, Begabung, wie das Französische dieses Wort auch heut noch gebraucht.

Dubos nennt es eine aptitude, die der Mensch von Natur empfangen hat, gewisse Dinge gut und leicht zu verrichten, die von anderen Menschen, wenn sie sich auch noch so viele Mühe geben, nur schlecht und unvollkommen verrichtet werden können[9]).

Daß weiterhin vornehmlich noch die Beziehung auf Verstandestätigkeiten akzentuiert wird, geht aus Baumgartens Verdeutschung „Gemütsfähigkeit"-„Kopf," hervor.

Welcher Abstand von der nicht allzu viel späteren Anschauung Lessings! Am schroffsten tritt aber der Unterschied hervor, wenn man vergleicht, wie etwa Lavater vom Genie zu reden weiß. Die Stelle aus den physiognomischen Fragmenten mag dies hier erläutern[10]):

---

[5]) Metaphysica § 648.

[6]) Sulzer: Histoire de l'académie de Berlin 1757; in der Theorie der schönen Künste, II. Auflage 1792, ist die Auffassung verwickelter. Vgl. II. Bd. p. 363.

[7]) Mendelssohn, gesammelte Schriften 1844, IV, 2. p. 49.

[8]) vgl. Anmerkung 3.

[9]) vgl. „ 7.

[10]) Physiognomische Fragmente 62; p. 156 ff.

„Was ist Genie? Was ist es nicht? Ist es bloß Gabe ausnehmender Deutlichkeit in seinen Begriffen, ist es bloß ungewöhnliche Leichtigkeit zu erlernen, zu sehen, zu vergleichen? Ist es bloß Talent? Genie ist Genius!

Wer bemerkt, wahrnimmt, schaut, empfindet, denkt, spricht, handelt, bildet, dichtet, sagt, schafft, vergleicht, sondert, vereinigt, folgert, ahndet, gibt, meint, als wenn es ihm ein Genius, ein unsichtbares Wesen höherer Art diktiert oder angegeben hätte, der hat Genie; als wenn er selbst ein Wesen höherer Art wäre, der ist Genie.

Der Charakter des Genius und aller Werke des Genies ist Apparition; wie Engelserscheinung nicht kommt, sondern dasteht, nicht weg geht, sondern weg ist, so Werk und Wirkung des Genies.

Das Ungelernte, Unentlehnbare, Innig-Eigentümliche, Unnachahmliche, Göttliche ist Genie, das Inspirationsmäßige usw....“

Dies ist der Begriff Kants, und es scheint, als ob gerade die Kraftnatur des Lavaterschen Genies bei ihm zu jener eigentümlichen Ausschließung des Geschmackes geführt hat, über die Wilhelm A. Schlegel so spöttelt[11]).

Für Baumgarten wird hier festgestellt, daß er durchaus in französischem Fahrwasser sich bewegt.

Das Ingenium strictius sumptum findet sich bei Meier als „Witz“[12]). Alle Übereinstimmungen der Dinge, alle Ähnlichkeiten, Proportionen sollen der Gegenstand seiner Beschäftigung sein. So wird die begriffliche Abstraktion sein Gebiet. Andererseits gehört in seinen Bereich auch die Auffindung von Metaphern und Gleichnissen, also eigentlich das Gebiet der schweizerischen Einbildungskraft. Der „Witz“ nimmt besonders auf die inneren Beziehungen der Dinge Rücksicht. Sein Feld ist ferner die zweideutige Ausdrucksweise.

---

[11]) A. W. Schlegel a. a. O. p. 80 ff.

[12]) a. a. O. II, § 400 ff.

Hier klingt die Verwandtschaft mit dem heutigen Sinne des Wortes an: das zweideutige Wort oder die zweideutige Redensart stellt die Übereinstimmung der beiden möglichen Bedeutungen dar und bringt so die eine bei Gelegenheit der andern in das Bewußtsein des Hörers. Ein „glänzender Witz“[13]) ist vom Poeten zu fordern. Am besten läßt sich der Sinn des Begriffes mit geistreich“„ geben. Der „witzige Kopf“ ist der „schöne Geist“, der „bel esprit“[14]).

Nächst dem Witz erscheint der Scharfsinn (acumen) als die dem felix aestheticus notwendige Eigenschaft. Mit dem ersteren verbunden, ergibt er die perspicacia[15]), deren eigentlichstes Gebiet ist das „bon mot“.

Das ganze Geschäft der Scharfsinnigkeit besteht in der Entdeckung von Verschiedenheiten in den Dingen und der Dinge unter einander[16]). Auch hier handelt es sich vornehmlich um innere Unterschiede. Eine Scharfsinnigkeit, welche sich in dem entdeckten äußerlichen Unterschiede beruhigt, ist unendlich klein, „seichte“, und unterscheidet die Dinge nur obenhin[17]). Ein Vorzug der Scharfsinnigkeit ist es, wenn sie namentlich sehr tief versteckte, unmerkliche und sehr schwer zu entdeckende Verschiedenheiten zu finden weiß. Sie ist recht eigentlich die Eigenschaft, die die feinen, wohl gesitteten Leute, die Leute, die eine Erziehung gehabt haben, auszeichnet. Tausende von Menschen sehen zwischen der Tapferkeit des Achill, Hektor, Patroklus, Diomedes keinen Unterschied[18]), — der Mann der Scharfsinnigkeit sieht ihn.

In ähnlicher Weise tadelt schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts der ehemalige Frondeur St. Evremond[19])

[13]) Ebenda.

[14]) Ebenda.

[15]) a. a. O. bei Meier; II, § 420 ff. Baumgarten Aesth. § 32.

[16]/[18]) Ebenda.

[19]) Lt. Evremond, jugements et observations sur Sénèque, Plutarque, Pétrone usw. Über seine Stellung in der damaligen fran-

an den Schriftstellern seiner Zeit: „Nous n'avons qu' un même courage pour tous les gens de valeur, une même ambition pour tous les ambitieux, la diversité de vaillance nous est inconnue". Und der Grund: „Nous manquons tantôt de pénétration à découvrir ce qui se cache, tantôt de délicatesse a démêler ce qui se confond".

Alle die im bisherigen angeführten Vermögen werden zusammengefaßt, beherrscht und gelenkt von dem einen Begriffe des Gustus[20]).

Wie das Ingenium, so findet auch er sich in zwiefacher Bedeutung.

Das eine Mal bezeichnet dieser Begriff etwas Schwankendes, nach den Tagesmeinungen Wechselndes, und in diesem Sinne werden auch die Kleidermoden seinem Gebiete zugewiesen. Dies ist der „natürliche" Geschmack. Aber andererseits erfahren wir wiederum, daß man aufhören solle, de meris gustibus disputare.

Der felix aestheticus urteilt nach Einsichten.[21]). Daher muß er, um zu der Fähigkeit des Urteilens zu gelangen, sich „zum Voraus einen reichen Vorrat deutlicher, allgemeiner Erkenntnis anschaffen"[22]). Indes ist nicht die Vernunft das Kriterium dieser Fähigkeit vielmehr stellt sie eine Übereinstimmung von „Witz" und „Scharfsinnigkeit" dar. Es ist nichts anderes als der „scharfsinnige Witz", die perspicacia, insofern sie auf die Schönheiten und Häßlichkeiten der Dinge gerichtet wird, und man kann sie auch mit einer Art Aufmerksamkeit umschreiben[23]). Eine besonders hohe Stufe das Günstigste für den Künstler wie für den, der mit

---

zösischen Literatur vgl. H. von Stein, a. a. O. II., 1. Kapitel. Die angeführte Äußerung spielt eine interessante Rolle in der schweizerischen Einbildungskraft, wo sie die Aufstellungen über die Charakterschilderungen beeinflußt.

[20]) Baumgarten, Aeth. § 35, Meier a. a. O. II, §§ 466 ff.

[21]) Meier a. a. O. II, §§ 448 ff.

[22]) Ebenda.

[23]) Ebenda.

Aussicht auf Erfolg über Gegenstände der Kunst reden will, ein sapor non publicus, ein sapor eruditus, der imstande ist, auch geringere Grade von Übereinstimmungen „aufzudecken", ein solcher heißt gustus delicatus[24]).

Alle die genannten Fähigkeiten (ingenium, acumen, gustus) konstituieren in ihrer Gesamtheit den ästhetischen Verstand, das analogon rationis[25]). Dies ist recht eigentlich dasjenige unter den künstlerischen Eigenschaften, woran gedacht wird, wenn man von Kunst und Ästhetik redet[26]).

Was ist unter diesem ominösen Begriff, analogon rationis, zu verstehen? — Mendelssohn, in der Bibliothek der schönen Wissenschaften, gibt ihn als „bon sens"[27]).

---

[24]) Baumg. Metaphysica § 608, Aesth. § 35.

[25]) Baumg. Met. § 640.

[26]) Aesthetica — theoria liberalium artium — ars analogi rationis Aesth. § 1.

[27]) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, Bd. IV, Stück 1. 1758. p. 438—456.

2. Die Vollkommenheitstheorie und ihr literarischer Ursprung als Grundlage für die Lehre vom Geschmack.

Die Untersuchungen über den Geschmack stehen in enger Verbindung mit der Theorie des Schönen als Vollkommenheit; ergab sich doch schon wie wir früher sahen, im Zusammenhang mit dieser Theorie in gewisser Beziehung ein Hinweis auf die Natur des Geschmacksurteiles als einer Erkenntnis[1]). Es ist deshalb nötig, noch einmal darauf zurückzugreifen.

Poema est oratio sensitiva perfecta, die Schönheit ist Vollkommenheit[2]).

Zu der letzteren gehört der Consensus[3]). Aus diesem Umstande ließe sich der Schluß ziehen, daß in jener Definition eine wesentliche Beziehung auf das formale Element im Schönen zum Ausdruck gebracht werden sollte. Indes dürfte man bei Baumgarten kaum ein Bewußtsein davon voraussetzen, da die Bestimmungen der Schönheit teils formaler, teils inhaltlicher Art sind; es zeigte sich bereits (p. 25): perfectio est bonum. Erst bei Sulzer wird das Schwergewicht auf die formale Seite gelegt.[4])

Hingegen ist es für den Vollkommenheitsbegriff, zumal in der Baumgartenschen Fassung, charakteristisch, daß nicht so sehr die Einheitlichkeit, der Consensus, als vielmehr die Mannigfaltigkeit betont wird. „Quo plura, quo maiora, quo varia tendunt ad excitandas ideas sensuales — eo perfectior fit poema" heißt das ewige Lied in den Meditationen. Die Mannigfaltigkeit ist die rein ästhetische Seite des Vollkommenheitsbegriffs. Möglichste Mannigfaltigkeit gehört zu dem notwendigen

---

[1]) vgl. p. 24.

[2]) Med. § 7.

[3]) Metaphysica § 185 ff: Das Zusammenstimmen des Mannigfaltigen.

[4]) vgl. in der „Theorie" die Rubriken „Schönheit" und Form.

Requisit der Schönheit eines Ganzen, ein geringerer Grad dieser Eigenschaft wird als der hauptsächlichste Mangel empfunden. Zur Erläuterung dieser Forderung bezieht sich Meier auf die Grabschrift Hans Sachsens und schließt[5]) „Ein jeder muß ohne mein Erinnern gewahr werden, daß hier so wenige Mannigfaltigkeit der Gedanken angetroffen werde, daß man nicht einmal begreifen kann, warum der Satz: „Hans Sachse war ein Schuster und Poete in ein Silbenmaß gezwungen worden". Das Beispiel ist unglaublich plump, aber es ist doch in gewisser Weise geeignet, die Absicht jener Formel zu beleuchten.

Durch die letzthin berührten Momente erhält Baumgartens Ästhetik eine Beziehung zu einer Richtung theoretischer Gedankenbildung in Frankreich, die, noch zur Zeit des Klassizismus ihren zunächst verborgenen Ausgang von Fontenelle[6]) nehmend, allmählich in direktem Gegensatz zu jenem eine weitgehende Bedeutung erlangte. Es handelt sich hier für das Baumgartensche Denken um eine Unterströmung, die bald mehr, bald minder deutlich stellenweise an das Tageslicht tritt, die aber keine geringe Rolle bei der Bildung seines Schönheitsbegriffes gespielt hat.

Im Gegensatze zum Klassizismus finden jene Theoretiker das Wesen des Schönen zunächst in der berühmten Formel der Mannigfaltigkeit in der Einheit.

August Wilhelm Schlegel sagt von solchen Definitionen: „[7]) Statt auf den Mittelpunkt zu gehen und auf das innerste Wesen zu dringen, hat man sich begnügt, ein einzelnes Merkmal herauszugreifen, das, je nachdem man bei dem Worte „schön" den umfassenden Sprachgebrauch vor Augen hatte, oder seine Beobachtungen einseitig beschränkte, entweder zwar auf alles Schöne, aber nicht ausschließlich paßte, oder nur bei speziellen

[5]) a. a. O. I, § 29.
[6]) Fontenelle: Quevres, nonvelle èdition, Paris 1790.
[7]) a. a. O. p. 50.

Gattungen desselben als Bedingung, nicht als eigentliche Grundlage zutraf. Sie sind keine eigentlichen Definitionen, sondern nur Beschreibungen, und enthalten so allerdings etwas Wahres, allein sie sind grundfalsch, wenn sie für einzig gültig ausgegeben werden.“ Von der hier vorliegenden Definition meint er, sie sei die vagste von allen, da sie nur die Bestimmung enthalte, die jedem Dinge zukomme, daß es als Ganzes aus Teilen zusammengesetzt sei [7]).

Die erstere allgemeine Behauptung Schlegels mag richtig sein. Immerhin, wie wenig Wert solchen Definitionen als rein ästhetischen Formulierungen auch zuzuerkennen sein mag, so gewinnen sie andererseits eine große Bedeutung, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt einer Forderung betrachtet, in der eine bestimmte Epoche das, was sie als das Wesentliche in ihrer Kunstauffassung empfindet, zusammenfaßt.

Was die Äußerung Schlegels über die in Frage stehende Definition anbetrifft, so erklärt sie sich daraus, daß er die letztere losgelöst von jedem Zeitinhalte betrachtet.

Bei Boileau[8]) treten besonders die beiden Begriffe unité, simplicité hervor. Die neue Richtung übernimmt diese als etwas Traditionelles, aber schon bei Fontenelle heißt es[9]): la simplicité ne plaît pas par elle-même; elle ne fait qu‘ épargner de la peine a l‘esprit. La diversité, au contraire, par elle — même est agréable. Une chose plaît par être diversifiée sans cesser d‘être simple: plus elle est diversifiée, plus elle est belle — und weiterhin: la diversité d‘action n‘ est guére moins importante que l‘unité et la simplicité.

---

[8]) Vergl. über das Verhältnis Boileaus zur Entwickelung der modernen Ästhetik H. von Stein a. a. O. I, 1. Kapitel. Ferner Revue de Métaphysique (IV, 4, 1896) über den Einfluß Descartes' auf die französische Literatur von G. Lanson.

[9]) Fontenelle, Réflexions sur la Poétique, Bd. 3 der oeuvres. vgl. auch Description de l‘empire de la poésie (1678) Bd. 3, 165 ff.

Die einfache Klarheit in der Darstellung, in der Entwickelung der Charaktere Racines befriedigt nicht mehr.[10]) Man verlangt verwickeltere Umstände. Wir erfuhren bereits bei St. Evremond[11]): Il y a des différences déclicates entre des qualitez qui semblent les mêmes que nous découvrons malaisément. Auf die Darstellung dieser différences délicates, auf das Verwickelte beginnt man, den größten Wert zu legen. Und dann die Darstellung selbst: der Künstler soll nicht mehr alles bis ins Kleinste deutlich heraussagen, was er zu bieten hat, er soll vielmehr andeuten, den Beschauer erraten lassen; das undeutlich Dargestellte ist schön. Es ist dies nicht dasselbe, wie wenn Goethe von einem Gedichte sagt, es müsse, um gut zu sein, etwas Dunkles enthalten; grade in dem Nachgehen dieser Verwickelungen, in dem Verfolgen des Undeutlichen findet man die Befriedigung (detegendo).

Die „Delicatesse" ist keine Einzelerscheinung. Es scheint, als tauche sie zu verschiedenen Zeiten in den verschiedenen Kunstgebieten überall dort auf, wo eine Epoche auf einen zu voller Reife entwickelten Hochstand zurückzublicken hat. So beginnt, ganz ähnlich wie bei dem französischen Klassizismus in Fontenelle, noch während der Hochrenaissance in Italien auf dem Gebiete der Malerei mit Correggio ein analoges Moment sich bemerkbar zu machen. Wenn man etwa dessen Darstellung von Jupiter und Antiope neben die gleiche Tizians stellt: Hier im Längsbild eine klare, einfache Erzählung des Vorgangs; in gradliniger Bewegung wird das Auge des Beschauers zu den Einzelheiten desselben geleitet. Dort sind die Figuren auseinander gerissen, die Lichtführung wird unterbrochen durch die Verkürzung der Gliedmaßen, die Haltung Jupiters und des Putto vorwiegend andeutend gekennzeichnet.

---

[10]) Fontenelle: Parallèle de Corneille et de Racine (1693) Bd. 3. p. 105.

[11]) vgl. S. 38.

Etwas Ähnliches dürfte sich auch in der Entwickelung der Barockarchitektur aussprechen, die die Verwickelung in der Komposition und eine Fülle der Formen liebt, in ihrem Motiv der Deckung, wodurch dem Beschauer das Zusammensehen wesentlich erschwert wird. „Die verwandtschaftlichen Proportionen fallen nicht so leicht ins Auge. Es scheint, die einfachen Harmonien des Bramanteschen Stils seien trivial geworden, man sucht entferntere Bezüge, künstlichere Übergänge[12])."

Durch Einfachheit in der Darstellung, durch Einfachheit des Dargestellten erreicht der Klassizist die Einheitlichkeit des ästhetischen Zustandes. Sämtliche Gemütskräfte finden sich in Gleichstimmung, keine, in ihrer Einzelheit vorherrschend, ruft auf der Wage der Eindrücke einen merklichen Ausschlag hervor, der dem Zustandekommen eines ästhetischen Gemeingefühls irgend wie hinderlich wäre.

Durch allmähliche Gewöhnung an den immer sich gleich bleibenden Eindruck des dargebotenen Kunstobjekts emanzipiert sich, unbeschäftigt aus jener Gleichstimmung ein gewisses verstandähnliches Element. Damit wird diejenige Funktion bezeichnet, die, dem perzipierenden Subjekte mehr oder minder unbewußt, das „Zusammensehen", das Verfolgen und Nachschaffen der Kompositionseinzelheiten zum Ganzen vollzieht. Darum wird nunmehr alles bevorzugt, was zu einer Erschwerung dieses Verfolgens beiträgt, damit jene Einheitlichkeit wiederum erreicht wird. Andererseits erscheint darum in dem theoretischen Denken gerade jetzt die Forderung, daß das Kunstwerk ein Ganzes bilden solle [als ästhetischer Niederschlag in Sulzers Theorie[13])], was sich neben der aus dem Klassizismus stammenden unité merkwürdig genug ausnimmt. Die unité genügt eben nicht mehr, um diesen Eindruck hervorzurufen, denn unzertrennlich ist von ihr die simplicité.

[12]) vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock p. 52 ff. (1887).

[13]) vgl. die Rubrik schön — Schönheit in der „Theorie".

Wir haben hier nicht zu verfolgen, wie aus diesem Betonen der Kompositionseinzelheiten schließlich ein anderer Gesamteindruck entstehen mußte, nicht, wie die ästhetische Reflexion durch Beachtung des letzteren auf die Beobachtung des Gefühlsartigen geführt wird; zunächst ist noch zu bemerken, daß auch die Reflexion hauptsächlich ihre Aufmerksamkeit auf jene Kompositionsmomente richtet, und dieser Umstand läßt sie von großer Bedeutung für die Untersuchungen über den Geschmack werden.

Von der Seite der Malerei stellt sich in diese Entwickelungsreihe Hogarth[14]).

Seine Schlangenlinientheorie ist in der Tat und will auch weiter nichts sein als „ein Schlüssel zu der ganzen Wissenschaft der Mannigfaltigkeit“[15]). Unter der „Linie der Schönheit“, deren Abbildung den Titel seines Buches illustriert, steht erklärend dieses Wort.

Er erscheint als ein reifes Glied jener Entwickelung. Von den allgemeinen Grundsätzen, auf die er sich in seinen Auseinandersetzungen stützt, weiß er zu rühmen, daß in ihrer gehörigen Zusammensetzung die Schönheit zu suchen sei. Dies gestehe man durchgängig zu[16]).

Wenn man in Frankreich, zu Fontenelles Zeit, sich noch vorsichtig über den Wert der Einfachheit ausgedrückt hatte, so heißt es bei Hogarth unvermittelt: die Einfachheit ist ganz ohne Geschmack das Beste daran ist, daß sie nur nicht mißfällt[17]). Aber ein ausnehmendes Gewicht erhält der Begriff der „Verwickelung“. Hierin besteht der Hauptvorzug seiner Wellenlinie und noch mehr der Schlangenlinie, die sich dem Auge des Betrachters bald entzieht, bald wieder zum Vorschein

[14]) Hogarth, Analysis of beauty, übersetzt von Mylius 1754.
[15]) vgl. die Einleitung, ferner 7. Hauptstück „Von den Linien“, ferner 8. 9. Hst.
[16]) Einleitung VIII.
[17]) a. a. O. 6. Hst.

kommt. So untersucht Hogarth auch, hiervon ausgehend, den Grund des Vergnügens am Schönen.

„Etwas verfolgen ist die Beschäftigung unseres Lebens, und es gibt, auch ohne jede andere Absicht, Vergnügen. Eine jede entstehende Schwierigkeit, welche auf einige Zeit das Verfolgen aufhält und unterbricht, macht das Gemüt gewissermaßen elastisch und erhöht das Vergnügen[18]). Es ist eine angenehme Arbeit für das Gemüt, die schwersten Aufgaben aufzulösen. So erfreuen auch namentlich Allegorien und Rätsel. Darum hat das Auge sein Ergötzen an gewundenen Spaziergängen, schlangenförmigen Flüssen und an allen solchen Gegenständen, deren Formen vornehmlich aus Wellen- und Schlangenlinien zusammengesetzt sind. Immer ist es die Verwickelung, die eine angenehme Art von Verfolgen gewährt und verursacht. „Ja man kann mit Wahrheit sagen, daß die Ursache des Begriffes vom Reizenden unmittelbarer in diesem Grundsatze liegt, als in allen übrigen, die Mannigfaltigkeit ausgenommen[19])."

Man kann bei dieser Richtung der Reflexion zum Voraus vermuten, welches die Fähigkeiten des Künstlers sind, die akzentuiert werden, und welche Stellung dem Geschmacksurteil, in dem sich jene Fähigkeiten ausdrücken, zugewiesen werden wird, wenn die Reflexion darüber von diesen „durchgehends anerkannten Grundsätzen" ihren Ausgang nimmt. Hierin liegt vielleicht der innerste Grund, warum das Geschmacksurteil der Kunst bei Baumgarten als ein Erkenntnisurteil auftritt (gustus latius dictus detegit[20]).

[18]) 5. Hauptstück, p. 8 ff. sowie auch das folgende.
[19]) Ebenda.
[20]) vgl. Baumgarten Aesth. § 35.

3. Johann Ulrich Königs Abhandlung über den Geschmack.

Aus solchen Erwägungen heraus entstanden die Untersuchungen über die eigentliche Natur des Geschmacks, über die Fähigkeit der Seele, der er zugewiesen werden soll.

Einen Niederschlag finden die zeitgenössischen Bemühungen um diesen Gegenstand, namentlich die französischen, in Joh. Ulrich Königs Abhandlung über den guten Geschmack, die er seiner Sammlung der Gedichte des Freiherrn von Canitz beifügt. Seine Gewährsmänner sind Dubos, Crousaz, Bouhours, St. Evremond und andere, so zum Beispiel auch Italiener wie Muratori.

Auffallend und bezeichnend ist alsbald der Titel: über den „guten" Geschmack, nicht: über den Geschmack schlechthin. — Die Schwierigkeiten, die die Einführung des Wortes Geschmack in bildlicher Beziehung in Deutschland machte, gehen aus dem Umstande hervor, daß Thomasius in seiner ersten Ankündigung zu seinen deutschen Vorlesungen in Leipzig sich nicht getraute, dieses Wort direkt zu geben, sondern sich des französischen gout bediente. Auch zu Königs Zeit ist der Gebrauch noch so neu und ungewohnt, daß er bei seiner Einführung nicht umhin kann, ihn durch eine Unzahl aus dem Lateinischen[1]), Französischen, Italienischen, ja aus der Bibel[2]) angeführter Beispiele zu rechtfertigen. Er folgert aus eben diesen Beispielen, daß der Geschmack etwas Allgemeines sei, man bezeichne damit auch die „Handlungen der anderen Sinne", welches sonst nur bei den allerwenigsten Metaphoren angehen kann[3]). Im Anschluß an seinen Gewährsmann Trevisano stellt er fest, daß der Geschmack „eigentlich" eine Empfindung sei[4]), die

[1]) a. a. O. vgl. Anm. 10 p. 374.
[2]) a. a. O. p. 385.
[3]) Ebenda.
[4]) Ebenda 397.

in uns erzeugt wird von den verschiedenen Eindrücken, „die unsere äußerlichen Sinne von den Gegenständen oder auch von den Bildern empfangen, welche sich ihnen mitteilen.“ Hier taucht sporadisch die Vermutung auf, daß vielleicht der Geschmack eine Art des Gefühlsartigen sei. Doch ist dies, wie gesagt, eine Bemerkung, deren Folgen dem Autor nicht ins Bewußtsein kamen und nicht kommen konnten, da die Anschauung von der Empfindung noch keine fest gegründete, eindeutige Stellung einnahm. Schon jene oben erwähnte Schwierigkeit, welche die Übertragung des Wortes Geschmack bereitete, zeugt davon, daß man sich mit der bildlichen Bedeutung auf einem anderen Gebiete seelischer Betätigung zu befinden meinte.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden[5]), welche Übersetzung die Schweizer dem französischen Sentiment zuteil werden ließen: Maxime, Ansichten, Überzeugungen. Es ist ihnen eigentümlich, daß sie nichts Festes, Sicheres darstellen, soweit sie nur in dem angeborenen, „bloß“ natürlichen Geschmack ihre Wurzel haben. Dieser wird durch Übung und Unterweisung erzogen und zu der Stufe gebracht, die den „Kenner“ auszeichnet. Der Geschmack heißt wirkend, in sofern er in der Kraft der Seele seinen Sitz hat. Wolff scheint auch hier von verwirrendem Einflusse gewesen zu sein, denn in der Folge geht die Beziehung auf die Sinnlichkeit fast gänzlich verloren.

Wenn Mlle. Scuderi sagt: le bon goût en matière d'esprit est une harmonie ou un accord d'esprit avec la raison[6]), so ist damit eine direkte Beziehung zur logischen Wahrheit ausgesprochen, dieselbe, die in Boileaus be-

---

[5]) vgl. S. 27.

[6]) vgl. dazu Braitmaier a. a. O. I, Kap. 3. p. 58 ff.; er übersetzt esprit mit „unmittelbarer Empfindung“ und raison mit Reflexon. Dadurch bekommt jene Stelle einen Anklang an reinere ästhetische Fassung, als in ihr liegt, als nach der Zeitrichtung möglich ist. — Bei König a. a. O. p. 398 f.

rühmtem „Rien n'est beau que le vrai“[7]) zu finden. Der Esprit (Witz) als Organ im weitesten Sinne der Kunstschöpfung darf nur das bieten, was sich vor dem Richterstuhle der Vernunft als berechtigt, weil logisch, auszuweisen vermag. Daher beruht der gute Geschmack auf einer Übereinstimmung von raison und esprit. In Königs Übersetzung des letzteren Begriffes mit „Verstand“ spiegelt sich das enge Verhältnis zu den Verstandestätigkeiten, als welche die poetischen Anlagen immer noch erschienen.

Diese unmittelbare Beziehung des Schönen auf die logische Wahrheit, auf das vernunftmäßige Denken ist für König bei seiner Untersuchung über den Geschmack nicht mehr vorhanden, obwohl er jenes Wort der Scudéri wie ein ähnliches der Dacier nicht mißbilligend anführt[8]). Indes genügt die von ihr gegebene Definition nicht, weil ihr Sinn der Zeitrichtung offenbar nicht mehr gemäß war. König nennt sie bereits bloß eine Metapher, die die erste Metapher, eben den Geschmack, nicht dadurch erklären könne, daß sie an ihre Stelle trete[9]). Was besagt dieses?

Es beginnt sich ein Bewußtsein dafür zu bilden, daß man es in Bezug auf den Geschmack denn doch mit etwas Eigenem zu tun habe, einem Sondergebiet, das sich nicht direkt mit dem vernunftmäßigen Denken erobern und erklären läßt. Das Gefühl dafür ist zunächst noch roh und verworren. So sagt man einerseits: Der Geschmack ist nicht lehrbar, er muß angeboren, natürlich sein, andererseits ist er demonstrabel, er kann eingesehen werden[10]). Hier ist es offenbar, daß zwei getrennte Begriffe vorliegen. Im ersten Falle meint man eine allgemeine Fähigkeit, Anlage überhaupt ästhetisch zu reagieren, und diese muß vorausgesetzt werden können.

[7]) vgl. H. von Stein a. a. O. S. 31.
[8]) König a. a. O. S. 399.
[9]) König, a. a. O. 421, 425.
[10]) vgl. Seite 53, 54.

Von diesem Geschmack im allgemeinen Sinne gilt auch allein, daß er durchaus wie eine Empfindung in die Erscheinung trete. In dieser Schattierung des Begriffes kommt der Beginn einer Entwickelung zu reinerer ästhetischer Auffassung zum Ausdruck; hier liegen die Keime dazu. Aber eng damit verbunden und doch in gewissem Gegensatz dazu steht die andere Eigentümlichkeit des Begriffes; seine Demonstrierbarkeit, die sich zu der ersten verhält wie ein Ziel, eine Erfüllung, wozu jene gebracht werden soll. Es ist der Niederschlag der Forderungen, die man von seiten der Kunst stellt.

Eines ist allen diesen Erklärungen über das Verhältnis der beiden anscheinend so widerspruchsvollen Eigenschaften in dem Begriffe des Geschmackes gemein: Nur dem schlechthin „guten" Geschmack, dem gustus delicatus kommt die Eigenschaft zu, demonstrabel zu sein. Mit jener ersten natürlichen Stufe gibt man sich, im Grunde genommen, gar nicht ab; sie ist eben „bloß" natürlich[11]) und bleibt dem täglichen Gebrauch in anderen Dingen überlassen; ihn zu untersuchen, ist man eigentlich nicht ernstlich gesonnen. Streng genommen liegt auch gar nicht die Absicht vor, nun wirklich zu wissen, was denn eigentlich Geschmack als seelisches Phänomen sei. Es handelt sich überall vornehmlich darum, eine bestimmte Geschmacksrichtung zur Geltung und letzthin zur Herrschaft zu bringen. Um dies zu vermögen, müssen die Forderungen dieser Richtung nun allerdings als die Eigentümlichkeiten des absolut scheinenden Geschmackes selbst, demonstriert werden können. Es handelt sich darum, einen Kulturwert zu schaffen. Infolgedessen muß dieser vor allem erst als ein solcher eingesehen werden. Daher „erkennt" der gute Geschmack das „Richtige"[12]). Wie nebenbei ergeben sich im Verlauf dieser Erörterungen bei den Literaten so auch bei König

[11]) Ebenda 410 ff.

[12]) Ebenda 404 u. öfter.

auch eine Anzahl jener Reflexionen, die eine Grundlage für rein ästhetische Untersuchungen zu bilden geeignet waren, da sie, mehr allgemeiner Natur, schließlich auf jede Geschmacksrichtung Anwendung finden konnten. Der Hauptgang der Untersuchung aber ist in seiner Eigenart vornehmlich durch das Haften an der Zeitrichtung begründet.

Worin besteht nun der Unterschied zwischen der Definition der Scudéri und der Königs?

Der Geschmack ist auch bei König noch ein „Geschmack" des Verstandes[12]), aber er bemerkt nun und hebt hervor, daß der Geschmack anders zu Werke gehe als die Vernunft: „er pflegt sein Urteil von einer Sache, die uns angenehm oder unangenehm vorkommt, nicht so lange zu verschieben, bis er zuvor derselben richtige Ordnung, Gleichförmigkeit in ihren Teilen nach allen Regeln und guten Gründen in einer genauen Untersuchung geprüft[13]). Der Geschmack wird also nichts anderes sein, als die „zusammengesetzte Kraft der Seele zu urteilen"[14]). Dazu gehören wesentlich die bekannten Vermögen: Gedächtnis, Einbildungskraft und — last not least — Perspicacia[15]). Der letztere Begriff ist es recht eigentlich, der durch seine Natur den Zusammenhang mit der Theorie der Vollkommenheit und der besprochenen französischen Geschmacksrichtung bekundet. Wir sahen bei Meier[16]). der „Scharfsinn" vermag in seiner idealen Ausbildung besonders den vielleicht tief verborgenen Zügen nachzuspüren, die in ihrer grossen Mannigfaltigkeit die Schönheit des geschilderten Gegenstandes ausmachen.

Der durch solche Eigenschaften charakterisierte Geschmack ist nicht selbst direkt ein Ausfluß der Vernunft, er ist etwas Vernunftähnliches, obzwar eine eigne Fähig-

---

[13]) König a. a. O. 400 ff.
[14]) Ebenda.
[15]) Ebenda.
[16]) vgl. p. 38 f.

keit, er ist der „gesunde Sinn“[17]), wie König den französischen „bon sens“ wiedergibt — ein analogon rationis. Er lehrt uns durch die Empfindung dasjenige unmittelbar ergreifen, was die Vernunft unfehlbar würde gebilligt haben, wenn sie Zeit gehabt hätte, solche genugsam zu untersuchen und durch Gegeneinanderhaltung der deutlichen Begriffe richtig darüber zu urteilen[18]).

Es sei erlaubt, hier eine Bemerkung über Leibnitz anzuknüpfen. Auch er scheint in gewisser Beziehung in diese Entwickelungsreihe mit seinen Ansichten vom Geschmack hinein zu gehören. Allerdings macht sich sogleich ein wesentlicher Unterschied geltend. In den bislang besprochenen Untersuchungen blieb ein grundlegender Faktor fast gänzlich im Hintergrunde, das ästhetische Lustgefühl. Bei Leibnitz indes ist das nicht der Fall; sein Geschmacksurteil erscheint nicht als ein Erkenntnisurteil.

Es muß allerdings fraglich erscheinen, ob es geraten sei, aus hie und da in seinen Schriften verstreuten Bemerkungen ein rundes, abgeschlossenes Bild zu vervollständigen und so eine Theorie des Schönen für Leibnitz herauszuschälen.

Daß er das Wesen des Schönen in der verworren perzipierten Harmonie sieht[19]), bringt ihn wohl äußerlich in Verbindung mit Kants Definition des Schönen als der ohne Begriff gefallenden Form[20]). Indes ist dies eben ein loser äußerlicher Zusammenhang. Der dunkle Untergrund der Seele, in dessen Bereich das Schöne hierdurch tritt, ist für die intellektualistische Schätzung von einer viel untergeordneteren Bedeutung als das

[17]) König, a. a. O. ebenda.

[18]) p. 405—410 u. öfter.

[19]) Principes de la nature et de la grâce ed. Erdm. § 17.

[20]) Kritik der Urteilskraft (Ausg. von Rosenkranz S. 55 ff.)

K. Fischer verteidigt Leibnitz gegen eine Auffassung, die das Mechanische in dessen Betrachtungen über das Schöne zu sehr in den Vordergrund rückt, kommt indes hierbei dazu, ihm in Bezug auf das Gefühl Ansichten zuzuschreiben, die erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, seit Mendelssohns Briefen über die Empfindungen aufzutreten scheinen.

Gefühl für Kant, der Jean Jaques Rousseau zu seinen Hintermännern zählt.

Zudem wird aus „der Fülle feiner und genialer Bemerkungen, die die mannigfachsten Anregungen und Anhaltspunkte gewähren“[21]), recht eigentlich meistens nur eine nutzbar herausgegriffen. Es ist die Stelle, wo Leibnitz von dem Grunde des Vergnügens an der Musik spricht[22]). Dieses Ergötzen wird in einer, obzwar nicht über die Schwelle des Bewußtseins tretenden Berechnung der Erschütterungen oder Schwingungen der in bestimmten Zwischenräumen aufeinandertreffenden tönenden Körper gesucht. Das Mechanische und Verstandesmäßige hierin ist wohl nicht zu beseitigen. Man darf nicht übersehen, zu welchem Zwecke diese Erklärung gegeben wurde.

Selbst die sinnliche Lust sollte auf eine geistige, aber nur verworren erkannte Lust zurückgeführt werden[23]). Als ein Beispiel für eine solche geistige Lust gilt vorzüglich die Liebe Gottes. Diese wahrhafte reine Liebe entspringt aus der vernunftmäßigen Erkenntnis der Vollkommenheiten Gottes. Vermöge eben dieser Vernunft „dürfen wir überzeugt sein, daß die Dinge in einer Weise eingerichtet sind, die unsere Wünsche übertrifft[24])“.

Aus der Vernunft fließt also die geistige Lust, als etwas Ähnliches, nur getrübt, ist die Ursache der sinnlichen zu deuten. Sollte diese getrübte Vernunft nicht mit unserem „bon sens“ verwandt sein? Daß Leibnitz mit den französischen Literaturströmungen in enger Verbindung stand und an ihnen regen Anteil nahm, bezeugen unter anderem seine Briefe an Mlle. de Scudéri[25]).

---

[21]) Kuno Fischer Leibnitz 1902; Abschn. Leibnitzens Verh. zur Kunst und Baumgarten. vgl. auch 660 p.

[22]) Principes de la nature et de la grâce ed. Erdm. § 17.

[23]) Ebenda.

[24]) Ebenda.

[25]) vgl. Werke, herausgeg. von Onno Klopp; Bd. VI, p. 175 ff.

4. Das Analogon rationis bei Baumgarten.

Aus den bisherigen Ausführungen ging hervor, in wie enger Verbindung Baumgartens Aufstellungen über die in der Kunst in die Erscheinung tretende Veranlagung der Seele mit den zeitgenössischen literarischen Untersuchungen über diesen Gegenstand erscheinen. Sie werden bei ihrer fragmentarischen Gestalt in der Tat erst von hier aus verständlich. Verständlich wird es weiterhin, daß das Geschmacksurteil unter diesen Bedingungen nicht anders als unter dem Gesichtspunkte einer Erkenntnis aufgefaßt zu werden vermochte.

Es ist denn doch nicht nur allein der Irrtum der Wissenschaft, welche, die besondere Natur eines ihr fremden Gebietes übersehend, ihre eigenen Bemühungen etwa als das Ganze oder den Gipfel alles geistigen Lebens betrachtet[1]), und so diese Verschiebung der Sachlage herbeiführt. Vielmehr finden sich in der zeitlich bedingten Eigenart des neuen Gebietes selbst die wesentlichen inneren Gründe beschlossen. So lange die Untersuchungen über den Geschmack sich auf den „guten" beschränkten, so lange sie nur von den Parteiinteressen einer Richtung bestimmt wurden und lediglich die Aufgabe verfolgten, dieser zum Ziele zu verhelfen, so lange war es nicht möglich, zu rein ästhetischen Formulierungen fortzuschreiten.

Hieraus wird auch von seiten der Kunst verständlich, daß die Tendenz der Baumgartenschen Ästhetik nicht sowohl zu einer Theoria liberalium artium, als vielmehr zu einer Ars pulcre cogitandi[2]), zu einer Anleitung zum Geschmack führte.

---

[1]) vgl. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland 1868, S. 11.

[2]) Aesthetica § 1.

Indes, ähnlich wie die sensitiven poetischen Vorstellungen, verliert auch der Geschmack einen Teil seines literarisch-ästhetischen Charakters, indem er nun als Analogon rationis in dem unteren Erkenntnisvermögen aufgeht[3]). Baumgarten identifiziert ihn mit der Vorstellungstätigkeit des Verworrenen und so wird vom System aus die Theoria liberalium artium zu einer praktischen Wissenschaft auch in dem Sinne einer Vervollkommnung der sinnlichen Wahrnehmung. Aesthetices finis perfectio cognitionis sensitivae[4]).

Wie in den sensitiven Vorstellungen als den poetischen, so lag auch in der Einführung des Geschmackes in die philosophische Betrachtung eine Spitze gegen das philosophische System verborgen; in jenen wegen ihrer Beziehung zu dem Reichtum der sinnlichen Welt, wodurch sie sich einer graduellen Unterordnung unter die begrifflichen Vorstellungen zu entziehen strebten, in dieser, weil der Geschmack die Elemente enthielt, durch die er sich zu einer Selbständgkeit gegenüber den übrigen Vermögen entwickeln konnte. Aber ebenso sehr wirkt diese Einführung als retardierendes Moment, da in der offenbar übermächtigen Auffassung der Zeit auch in der kunsttechnischen Betrachtung jene Elemente gegenüber den verstandähnlichen Funktionen zurüktreten mußten.

Alle wirkenden Faktoren finden sich in der Schönheitsdefinition Baumgartens vereinigt, indes ihren wirklichen Wert verdankt sie doch dem Wolffischen Schulsystem.

„Die Schönheit ist Vollkommenheit in sinnlicher Erkenntnis, perfectio phaenomenon“[5]).

Braitmaier findet hierin eine „höchst unglückliche Definition“[6]), die aus der Verstiegenheit und Lebens-

---

[3]) Met. § 640 ff.
[4]) Aesth. § 14.
[5]) Metaphysica § 662.
[6]) a. a. O. II, 23.

fremdheit des Philosophen entstanden sei, Schönheit sei etwas Reales, den Dingen objektiv Zukommendes, und er stellt mit Befremden fest, daß nach „dieser" Philosophie die Schönheit vor dem höchsten Bewußtsein, vor Gott, verschwinde, ja selbst für das endliche Bewußtsein ein bloßer Schein sei, der vergehe, sobald zu begrifflichem Denken fortgeschritten werde.

Die Schönheit etwas Objektives? Man lasse das Universum durch das Auge eines Schmetterlings oder einer Fliege gebrochen werden, wo wird „unsere" Schönheit geblieben sein? Dasselbe spricht sich in jenem berühmten Schulbeispiel von Meier aus: „Ein schönes Gesicht, durch ein Mikroskop gesehen, erscheint als eine ekelhafte Fläche, voll von Haaren und Fetttälern"[7]).

Die Erkenntnis von der Abhängigkeit des „schönen" Gegenstandes von dem betrachtenden Subjekte, weiterhin die Erkenntnis, daß ein bestimmter Abstand von dem Gegenstande notwendig sei, um den ästhetischen Eindruck entstehen zu lassen, kommt bei Baumgarten in der „undeutlichen Perzeption" innerhalb des Rahmens der Wolffischen Philosophie zum Ausdruck, kurz die Einsicht in die psychologische Natur des ästhetischen Gegenstandes.

Betrachtet man die rein metaphysische Seite in jener Definition, so fällt schließlich das Gute, das Schöne und das logisch Wahre in eins zusammen; sie sind nur verschiedene Erscheinungsweisen des einen allein Seienden, des Vollkommenen, dieses nur auf verschiedene Weise im Subjekte dargestellt. Hier macht sich einerseits die Verwandtschaft mit der Hegelschen Kunstanschauung geltend, andererseits indes offenbart sich zugleich auch der wesentliche Unterschied. Er liegt in der selbständigen systematischen Bewertung des Kunstschönen durch den Begriff der Entwickelung bei Hegel. Dies setzt die Gültig-

---

[7]) Meier a. a. O. Eingang § 2f.

[8]) vgl. Danzel gesammelte phil. Aufsätze Leip. 29. 1855.

keit eines Satzes voraus, der für die Zeit Hegels ebenso feststeht, wie er der Baumgartens fremd ist: „das Kunstschöne hat seinen Zweck in sich“[9]). Beim Mangel dieser Voraussetzung, deren Fehlen in der besonderen Gegebenheit der Kunst selbst lag, findet das Kunstschöne bei Baumgarten keine Selbständigkeit im System, wie denn auch im Charakter der verworrenen Vorstellung das Schwankende, nur Vorbereitende nicht zu beseitigen ist. Nur das logisch Wahre der Wissenschaft, das Gute im Handeln zeugt von der Wesenheit des Vollkommenen, des Absoluten. Das Schöne ist an das endliche Bewußtsein gebunden; es steht in der Mitte zwischen beiden, es schwebt da eigentlich nur. So ist es bald nach der einen, bald nach der anderen Seite hin bestimmbar. Es wird beiden Seiten dienstpflichtig, bald hat es das Wissen, bald die Tugend zu unterstützen.

Zieht man die rein ästhetische, mehr formale Seite in jener Definition des Schönen hinzu, so erscheint Baumgarten am Ende einer Entwickelung, in der die verschiedenartigsten Glieder durcheinander gewachsen sind: Daß das Schöne, das Gute und das Wahre sich endlich in dem einen Begriff der Vollkommenheit auflösen, findet seine tiefere Ursache in dem gemeinsamen Ausgangspunkte, der Mannigfaltigkeit in der Einheit.

Es ist die Forderung einer Kunstepoche, die, im Verlaufe der geschichtlichen Entwickelung in ihre Bildungselemente zerlegt, von dem spekulativen Denken inhaltlich erweitert wird und so ihre Fruchtbarkeit erweist. Wir sahen (Seite 41 ff.): Mannigfaltigkeit in der Einheit und eine gewisse Undeutlichkeit in der Darstellung hängen eng zusammen. In derselben Weise begegnen wir in der Philosophie bei Leibnitz diesen Momenten in dem Begriffe der Vorstellung als vieles in

---

[9]) vgl. mit welcher axomatischen Bestimmtheit diese Bemerkung am Anfange von Hegels Betrachtungen auftritt. Werke X, 1. p. 34 (1842). Einleitung.

Einem und aus Einem, in dem Begriffe der Monade als Realität dieses Einen. Es dürfte kein Zufall sein, daß er keine bessere Erläuterung der undeutlichen Erkenntnis geben zu können glaubt, als daß er sich auf das Schlagwort bezieht, das für die Künstler seiner Zeit bei der Beurteilung von Kunstwerken charakteristisch war, das je ne sais quoi[10]). Durch Baumgarten erobert der so spekulativ erweiterte Begriff der Mannigfaltigkeit in der Einheit seine alte angestammte Heimat, das Gebiet des Kunstschönen, wieder zurück.

---

[10]) Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen (Erdm. p. 79—81).

Lebenslauf.

Am 25. November 1887 bin ich, Martin Bojanowski, evangelischer Konfession, zu Tarnowitz OS. geboren, Sohn des Kgl. Konsistorialrats Fedor Bojanowski. Nachdem ich privatim vorbereitet worden, besuchte ich das Kgl. Realgymnasium zu Tarnowitz, das ich Ostern 1906 mit dem Reifezeugnis verließ. Sodann studierte ich in Halle, Berlin und Breslau, vornehmlich Philosophie, Deutsch und Geschichte. Am 2. März 1910 bestand ich das Examen rigorosum.

Vorlesungen und Übungen besuchte ich bei folgenden Herren Professoren und Dozenten: in Halle: Aall, Abert, Bremer, Brode, Conrad, Ebbinghaus, Ficker, Goldschmidt, Havell, Lindner, Sazan, Sommerlad, Schultze, Steuernagel, Strauch, Uphues, Wüst; in Berlin: Baesecke, Delbrück, Dessoir, Foerster, Hintze, Lasson, Pfleiderer, A. Riehl, Roediger, Roethe, E. Schmidt, Schäfer, Schmoller, Sternfeld, Struck, Zimmermann; in Breslau: Arnold, Baumgartner, Bohn (†), Cichorius, O. Hoffmann, Hönigswald, Kaufmann, Koch, Kühnemann, Muther (†), Preuß, Siebs, W. Stern, Wenckstern, Ziekursch.

Allen genannten Herren danke ich für die von ihnen empfangene Belehrung.